Der Geniebegriff

seine Entwicklung und seine Formen unter besonderer Berücksichtigung des Goetheschen Standpunkts. Ein Beitrag zur neueren Geistesgeschichte.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der Universität Breslau
vorgelegt von

Kurt Bauerhorst

Promotion: 22. März 1930

Spezial-Druckerei für Dissertationen Dr. Hermann Eschenhagen, Ohlau in Schlesien

Gedruckt mit Genehmigung
der Philosophischen Fakultät der Schlesischen
Friedrich-Wilhelm-Universität zu Breslau.

Referent: Prof. Dr. Merker
Korreferent: Geh.-Rat Prof. Dr. Siebs

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Rigorosum: 3. Juli 1929

Meinen Eltern und meiner Frau!

Inhaltsübersicht.

	Seite
Einleitung.	1
A. *Allgemeiner Teil:*	5
1) Allgemeine Inhaltsbestimmung des Geniebegriffs.	5
2) Entwicklung des Wortes.	7
a. Sein Eintreten in die deutsche Geistesgeschichte.	7
b. Seine lateinischen Wurzeln.	9
3) Entwicklung des Begriffsinhaltes.	12
a. Seine Entstehung in der italienischen Renaissance (Aretino, Scaliger, Bruno).	12
b. Die Auflösung der rationalistischen Aesthetik und die Wiederaufnahme des Geniebegriffs (Boileau, Gracian, Bouhours, Crousaz, Dubos, Leibniz, Wolff, Gottsched, die Schweizer, Baumgarten, Gellert, Trescho, Sulzer, Resewitz, Flögel, Shaftesbury, Addison).	21
c. Die Geniezeit und ihre Vorläufer (Young, Hamann, Herder, Gerstenberg, Lavater).	36
d. Der Geniebegriff der Klassik bei Kant und Schiller.	48
4) Die Typen des Geniebegriffs.	54
a. Typen der Weltanschauung.	53
b. Typen des Geniebegriffs.	59
B. *Besonderer Teil:*	66
1) Allgemeine Charakteristtik der Weltanschauung Goethes.	66
2) Goethes Geniebegriff.	70
a. Der junge Goethe (1769—1775).	70
b. Beruhigung und Klärung (1780—1790).	74
c. Tendenz zur Rationalisierung (1790—1800).	77
d. Der alte Goethe (1810—1832).	81

Literatur-Verzeichnis.

(Bei dem Umfang des zur Behandlung stehenden Stoffes war selbstverständlich ein ausgedehntes Literaturstudium nötig. Um aber die Druckkosten nicht unnötig zu erhöhen, sind in dieses Verzeichnis nur diejenigen Werke aufgenommen worden, die sich monographisch mit dem Geniebegriff befassen, oder die die wesentliche Grundlage für einzelne Partien meiner Darstellung bedeuten, wie z. B. Voßlers Aufsätze für das Renaissancekapitel.)

Bauch, Bruno: Das Wesen des Genies nach der Auffassung Kants und Schillers. — (In: Nord und Süd. 107. Bd. S. 68—84, Breslau 1903.)

Bäumler, Alfred: Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik. 1. Bd. Das Irrationalitätsproblem in der Aesthetik und Logik d. 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft. Halle, 1923.

Braitmaier, F.: Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. 2 Bde. Frauenfeld 1888—89.

Cahan, Jakob: Zur Kritik des Geniebegriffs. — Bern 1911. (Berner Studien zur Philosophie 73.)

Cassirer, Ernst: Freiheit und Form. Studium zur deutschen Geistesgeschichte. Berlin 1916.

Cysarz, Herbert: Erfahrung und Idee. Probleme und Lebensformen in der Deutschen Literatur von Hamann bis Hegel. Wien, Leipzig 1921.

Dilthey, Wilhelm: Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen. (In: Weltanschauung, herausg. v. Max Frischeisen-Köhler. Berlin 1911, S. 1—51.)

Ernst, Julius: Der Geniebegriff der Stürmer und Dränger und der Frühromantiker. — Diss. Zürich 1915.

Hildebrandt, Rudolf: Artikel: „Geist" und „Genie" in: Grimm, Deutsches Wörterbuch. IV. Bd. 1. Abt. II. Tl. Sp. 2710—15; 3396—3450.

Ingerslev, Frederik: Genie und sinnverwandte Ausdrücke in den Schriften und Briefen Friederich Schlegels. (Berlin, 1927.)
Kühnemann, Eugen: Kant. 2 Bde. München 1923.
Rothacker, Erich: Logik und Systematik der Geisteswissenschaften. (In: Handbuch der Philosophie, hrsg. v. A. Bäumler u. M. Schröter, Abt. II.) München, Berlin 1926.
Schlapp, O.: Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft. — Göttingen 1901.
Sommer, Robert: Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller. Würzburg 1892.
Spingarn, J. E.: A History of Literary Criticism in the Renaissance. New-York, 1912.
Stein, Heinrich von: Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart 1886. VI, 422. 8°.
Thüme, Hans: Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England. (Studien zur englischen Philologie. 71.) Halle 1927.
Unger, Rudolf: Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert. Halle 1925, 2. Aufl., 2 Bde.
Voßler, Karl: Pietro Aretinos künstlerisches Bekenntnis. (In: Neue Heidelberger Jahrbücher. Jg. X. — Heidelberg 1900. S. 38—65.)
Wolf, Hermann: Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Aesthetik d. 18. Jahrhunderts, I. Bd.: Von Gottsched bis auf Lessing. — Heidelberg 1923. (Beiträge zur Philosophie 9.)
Wolf, Hermann: Die Genielehre des jungen Herder. (In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 3. Jg. 1925. Halle a. S.)
Zilsel, Edgar: Die Geniereligion. Kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal. — Wien 1918.
Zilsel, Edgar: Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus. — Tübingen 1926.

Einleitung.

Die vorliegende Arbeit handelt vom Geniebegriff, nicht aber vom Wesen des Genies selbst, sie ist Darstellung des Bildes vom Genie, das sich die Menschen in einem bestimmten Abschnitt der Geistesgeschichte gemacht haben, und von seinen Abwandlungen, nicht Deutungs- oder Erklärungsversuch dessen, was Genie eigentlich und dem Ursprung nach ist; sie ist geistesgeschichtlich, nicht aber psychologisch oder soziologisch orientiert. Die Methode, durch die mögliche Ausformungen des Geniebegriffs gewonnen werden, ist also nicht philosophisch-deduktiv, sondern historisch-induktiv, indem die tatsächlich aufgetretenen Lehren durch systematischen Zusammenschluß auf einige Grundtypen der Auffassung vom Wesen des Genies zurückgeführt werden. Es wird also nur das Auftreten dieses Begriffes dargestellt, Kritik an seinem problematischen Inhalt soll an dieser Stelle nicht geübt werden. Nachdem ich — einer Anregung Rudolf Hildebrandts[1] folgend — mich auf die reine Darstellung des Goetheschen Geniebegriffs glaubte beschränken zu können, erkannte ich beim Durcharbeiten der nach Inhalt, Standort und Methode außerordentlich verschiedenartigen Literatur über Genie und Geniebegriff, die sich auf die verschiedensten Fachgebiete (wie Biologie, Psychologie, Psychiatrie, Aesthetik, Metaphysik, Soziologie, Mythologie, Religionslehre, Literaturwissenschaft u. a.) verteilt, die Notwendigkeit, eine systematische Grundlage für meine Darstellung zu gewinnen. Diese Notwendigkeit wird weiterhin erhellt durch die Betrachtung des methodologischen Unterschieds bei der Behandlung eines geistesgeschichtlichen Begriffs und etwa eines einzelnen Kunstwerkes. In diesem Falle bedeutet die Verfolgung der form- und stoffgeschichtlichen Linien, die aus der Vergangenheit an das zu behandelnde Werk heranführen, eine zwar notwendige,

1) Der in seinem Artikel „Genie" im „Deutschen Wörterbuch" auf diese Lücke in der Forschung hinweist, die auch seit dem Erscheinen des Artikels noch nicht ausgefüllt worden ist: „Es ist die Zeit der Klärung, zu der sich das Genie aus der jugendlichen Gärung jener ersten Zeit des trübbrausenden Mostes zum klaren, edlen Wein durcharbeitete. Der Vorgang dieser Klärung wäre an und in Goethe aufzuzeigen, dessen Selbstentwicklung aus der einen Zeit in die andere wesentlich um den Geniebegriff und dessen reinere Darstellung sich bewegt und damit zwischen beiden Zeiten die Brücke bildet; hier sind doch nur andeutende Proben möglich." (4. Bd. I. Abt. 2. Teil Sp. 3440.)

aber doch untergeordnete Vorarbeit. Das Werk in seiner formalen Geschlossenheit ist sich selbst genug. Ganz anders liegt es beim geistesgeschichtlichen Begriff, der durch die Zeiten hindurch eine organische Einheit darstellt; seine Entfaltung ist daher auf einer bestimmten Stufe nur verständlich im Zusammenhang der Gesamtentwicklung, bezw. nach einer Prüfung ihrer notwendigen Vorbedingungen.[2] Es wird sich daher im Folgenden darum handeln, zunächst eine Begriffsbestimmung dessen, was man im allgemeinen als Genie zu bezeichnen pflegte, in einer so allgemeinen Form zu geben, daß sie alle möglichen Formen begrifflicher Erfassung des Genies einzuschliessen vermag. Diese relativ inhaltsarme Definition soll die eindeutige Grundlage für die weiteren Untersuchungen abgeben. Dann wird, von der Form zum Inhalt fortschreitend, die philologische Entwicklung des Wortes Genie und die geistesgeschichtliche des Begriffsinhaltes aufgezeigt. Die Ergebnisse dieser letzteren Untersuchungen werden danach zu Typen zusammengeordnet. Dann erst kann die Arbeit auf Goethe eingestellt werden.

Die Stellung zu der sehr umfangreichen Literatur ergibt sich aus meinen grundsätzlichen einleitenden Worten. Durch die Begrenzung der Untersuchungen fällt der größte Teil dieser Literatur außerhalb der Betrachtung. Das wird im folgenden zu beweisen sein. Ich teile die vorhandenen Darstellungen in drei Gruppen ein:

1. Diejenigen Autoren, die versuchen, das Wesen des Genies wissenschaftlich zu erklären. Hier sind wieder zwei Untergruppen zu scheiden, je nachdem, ob das Genie soziologisch oder individualistisch erklärt wird, d. h. ob Genie definiert wird als ein dem Ruhmverleihungsbedürfnis der Menschen entsprechendes Prädikat, das von der Mit- und besonders der Nachwelt nach von der Sozialpsychologie zu ergründenden Prinzipien ausgeteilt wird, oder ob es zu verstehen ist als eine besonders geistige Veranlagung des Individuums, die zu höchsten Leistungen befähigt, und als unabhängig von der Anerkennung durch die Welt. Die soziologische Richtung vertritt Zilsel, um eine Synthese beider Auffassungen bemüht sich neuerdings Lange-Eichbaum. Die weitaus meisten Darstellungen versuchen aber das

2) Vergl. auch Rothacker, Logik und Systematik der Geisteswissenschaften. S. 36.

Wesen des Genies von der eigentümlichen Geistesbeschaffenheit seines Trägers her zu erklären. Dabei stehen je nach Einstellung des Verfassers biologische,[3] psychologische[4] oder psychiatrische[5] Erwägungen im Vordergrund.

2. Eine weitere Gruppe stellen diejenigen Schriften dar, die von einer besonders hohen Bewertung des Genies ausgehend, dieses zum Mittelpunkt eines geradezu religiösen Kultus machen. Diese Werke sind von einer ganz bewußten Tendenz getragen, die zu heftigen Polemiken herausfordert.[6] Der Ursprung dieser Richtung liegt im Geniekult der eigentlichen Geniezeit,[7] der dann in der Romantik wieder anklingt, besonders eigentümlich in England bei Carlyle, und schließlich von Richard Wagner, Schopenhauer, Nietzsche, Chamberlain, Weininger u. a. weitergebildet wird. Zu ausgesprochen religiöser Verehrung des Genies kommt z. B. David Friedrich Strauß, der z. B. in den „Zwei Zugaben" zu seinem Werk „Der alte und der neue Glaube",[8] die überschrieben sind „Von unseren großen Dichtern" und „Von unseren großen Musikern", nach Ablehnung des Christentums als „Ersatzmittel für die Kirche" u. a. empfiehlt, sich mit Wissenschaft und Kunst zu beschäftigen:

   „Und endlich finden wir in den Schriften unserer großen Dichter, bei den Aufführungen der Werke unserer großen Musiker eine Anregung für Geist und Gemüth, für Phantasie und Humor, die nichts zu wünschen übrig läßt" (S. 199).

3. Im Gegensatz zur wissenschaftlich-erklärenden und ethisch-wertenden Literatur stehen die Schriften geistesgeschichtlich-darstellender Art, denen sich die vorliegende zurechnet. Hierher gehören vor allem die Werke von H. Wolf, H. Thüme und Zilsels „Entstehung des Geniebegriffs"; die Stellung zu diesen Werken wird im Laufe der Untersuchung von Fall zu Fall deutlich werden.

3) Reibmayr u. a.
4) R. v. Engelhardt, Volkelt, Müller-Freienfels u. a.
5) Lombroso, Möbius, Lélut, Nordau, Sergi u. a.
6) Zilsels „Geniereligion" setzt sich temperamentvoll mit den Vertretern dieser Richtung auseinander und richtet sich gegen übersteigerten Subjektivismus und die damit verbundene Pseudowissenschaft.
7) Ich setze hier, wie im folgenden, die ursprüngliche Bezeichnung für diesen Zeitabschnitt, statt der erst später (bei Tieck etwa 1826) aufgetauchten und jetzt allgemein gebräuchlichen, aber m. E. zu engen Bezeichnung „Sturm und Drang", die „nur eine Aeußerung davon und auch diese nur nach ihrer Form" bezeichnet (Hildebrandt, a.a.O. 3428).
8) Strauß, D. Fr., Gesammelte Schriften, hrsg. v. Ed. Zeller. Bd. VI. Bonn 1877.

A.

Allgemeiner Teil.

1. Allgemeine Inhaltsbestimmung des Geniebegriffs.

Die Hauptschwierigkeit einer Analyse des Geniebegriffs besteht in seiner außerordentlichen Kompliziertheit, denn er stellt eine Verschränkung ästhetischer, psychologischer, metaphysischer und mythologisch-religiöser Elemente dar. Je nach dem Vorwiegen eines dieser Elemente und der allgemeinen Weltanschauung des einzelnen Betrachters wird er völlig verschiedenartig aufgefaßt und in den geistigen Zusammenhang eingeordnet. Da der Geniebegriff in der Geistesgeschichte stets programmatisch aufgetreten ist, so als romantisch überspitzter Subjektivismus im Heroen- und Geniekult bei Carlyle, R. Wagner u. a., haben sich an ihm stets Gegensätze entzündet, die bis heute noch nicht zum Austrag gebracht worden sind.[1] Es ist daher nicht leicht, einen Standpunkt über den Parteien zu finden und eine ganz allgemeine Definition der Genialität zu gewinnen, die keinen der verschiedenen Standpunkte von vornherein zur Voraussetzung macht. Wesentlich ist dabei, daß man sich frei hält von Werturteilen und verfrühten Erklärungsversuchen und nur eine phänomenale Darstellung gibt, d. h. also die konstituierenden Merkmale der Erscheinungsweise des Genies hervorhebt, ohne deren Vorhandensein von Genie nicht sinnvoll gesprochen werden kann.

Unter Genie verstehen wir eine der höchsten Formen des Menschengeistes im Hinblick auf seine hervorbringende Tätigkeit. Ein besonders hochwertiges Erzeugnis geistiger Art nennen wir „genial", von seinem Schöpfer sagen wir, er „habe Genie" und bezeichnen ihn als dessen Träger selbst als „genialen Menschen" oder „Genie". Ob geniale Schöpfungen auf allen Gebieten möglich sind, oder — wie z. B. Kant meint, — nur innerhalb der Kunst, ist bereits eine spezielle Frage, über die starke Gegensätze bestehen.[2]

1) Es sei hier nur an die umstrittene Problemstellung der Beziehung zwischen Genialität und pathologischen Seelenzuständen erinnert, die ich in diesem Zusammenhang nicht behandeln kann.

2) Wenn trotzdem im folgenden — besonders im historischen Teil — we-

Gegenüber der rationalen Aesthetik, die künstlerisches Schaffen für erlernbar hielt, wurde der Geniegedanke, der die subjektive Begabung betont zuerst konzipiert. Dieses „in der Anlage gegeben sein" oder „angeboren sein" ist für das Genie in jedem Falle bezeichnend. Das liegt ja auch in dem lateinischen Wort ingenium, das als eine Wurzel des Terminus Genie später noch zu erweisen sein wird.

Richtet man den Blick auf die Art der Produktion der genialen Werke, so ist hier die Leichtigkeit des Schaffens, die jeder schrittweise vorgehenden rationalen Denkarbeit entgegengesetzte Unmittelbarkeit der Hervorbringung charakteristisch. Ob man sie als auf besondere körperliche oder geistige Beschaffenheit zurückzuführende Leichtigkeit der Ideenverbindung oder als göttliche Inspiration bezeichnet, sind nur zwei Pole der Erklärungsversuche dieser Tatsache, diese selbst aber wird nirgends bestritten. Die Gegenstandserfassung des genialen Menschen ist demnach nicht rational-schließend, sondern intuitiv-anschauend. Es handelt sich also um eine Tätigkeit aus den irrationalen Kräften des Menschen heraus, die geradezu mit einem hohen Grad emotionaler Intensität behaftet zu sein pflegt. Den un-, vor- oder unterbewußten Seelenkräften kommt hiermit eine hervorragende Bedeutung zu.

Damit ist zugleich der durchaus subjektivistische Grundzug, der im Geniebegriff steckt, zum Ausdruck gebracht. Ein weiteres Merkmal, das sich diesmal am Gegenstand, der aus dem Schaffensakt hervorgeht, ausprägt, ist die Originalität. Das Genie ist frei von der Regel, es schafft nur aus der eigenen Innerlichkeit heraus. Ob es damit zügellos gestaltet oder ein immanentes Gesetz unbewußt zum Ausdruck bringt, ist eine Frage, die je nach der Interpretation des Begriffs Freiheit verschieden beantwortet wird. Jedenfalls sind aber seine Werke nicht Nachahmungen, sondern eigene, originale Schöpfungen.

Ich glaube damit den weiten Kreis, innerhalb dessen das Genie liegt, vorsichtig abgetastet zu haben, ohne durch eine zu

sentlich vom ästhetischen — und somit verengten — Geniebegriff die Rede sein wird, muß man sich stets vor Augen halten, daß das nur geschieht, weil sein erstes Auftreten sich im ästhetischen Gebiet vollzieht, der Begriff selbst aber viel weitere Perspektiven hat. Darauf weist auch H. v. Stein (Die Entstehung der neueren Aesthetik, Stuttgart 1886, S. 138 f.) hin: „Die Umwandlung der Anschauungsweise, welche mit dieser neuen Lehre vom Genie sich ausspricht, reicht tief in das methaphysische Bereich hinab. Doch vollzieht sie sich auf ästhetischem Gebiete; sie läßt sich aus ästhetischen Streitfragen und Eindrücken vollständig ableiten."

spezielle Bestimmung Voraussetzungen von vornherein in den Begriff gelegt zu haben, die späterhin mögliche Standpunkte bei seiner Bildung ausschließen. Um das Ergebnis noch einmal zusammenzufassen: Genie ist eine auf individueller Anlage beruhende gesteigerte Fähigkeit, eigenartige, hochwertige geistige Werke auf nicht nur logisch-rationalem Wege, sondern unter starker Beteiligung der subjektiven emotionalen Kräfte hervorzubringen.

2. Entwicklung des Wortes.

a) Sein Eintreten in die deutsche Geistesgeschichte.

Auf deutschem Boden finden wir das Wort „Genie" in stärkerer Anwendung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Besonders Gellert war es, der in seinen Vorlesungen[1] das neue Wort häufig gebrauchte. Dagegen waren in Frankreich „génie" und in England „genius" schon seit langem geläufige Termini. Aus der französischen Aesthetik ist das Wort wohl auch übernommen worden und zwar besonders von Batteux, auf dessen Bedeutung Dilthey hinweist:

> „Der französische Kunstrichter, den damals (d. h. zu Lessings Jugendzeit) die deutschen Aesthetiker immer zur Hand hatten, war Batteux."[2]

In einer dem Gellertschen Kreise entstammenden Uebersetzung des Batteux'schen Werkes „Les beaux arts réduits à un même principe (Paris 1746), die 1751 in Leipzig erschien und von Johann Adolf Schlegel verfertigt wurde, wird von dem Wort zum ersten Male ausgiebig Gebrauch gemacht. Der Uebersetzer betont in der Vorrede: „Unserer Sprache fehlt ein Wort, welches dieses französische Kunstwort auszudrücken fähig wäre". — Auf diese Uebersetzung als die eigentliche Einbruchsstelle in das deutsche Geistesleben weist auch bald danach Johann Michael Heinze[3] hin:

> „Einige berühmte Männer, denen absonderlich unsere Dichtkunst sehr viel schuldig ist, und welche die deutsche Sprache durch Meisterstücke verherrlichen, haben seit eini-

1) „Von dem Einflusse der schönen Wissenschaften auf das Herz und die Sitten" (bei dem Antritt der Professur 1751 lat. gehalten) und: „Wie weit sich der Nutzen der Regeln in der Beredsamkeit und Poesie erstrecke."
2) W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig, Berlin 1922. S. 45.
3) „Anmerkungen über des Herrn Prof. Gottscheds Deutsche Sprachlehre", Göttingen, Leipzig, 1759, S. 30.

ger Zeit das Wort genie häuffig zu brauchen angefangen, weil sie kein Deutsches gefunden, so den Begriff dieses fremden Wortes völlig und überall bequem ausdrückte. Anfangs setzte man es nur als Kunstwort, und, wenn ich nicht irre, kam es zuerst in der schönen Uebersetzung des Battö (Batteux) und den noch schönern Abhandlungen vor, welche denselben angehänget sind. Nachher ist es von allen, die zu dieser sinnreichen Freundschaft gehören, und von vielen andern, die ihnen nachsprechen, auch da, wo man gern ohne Kunstwörter schreibet, bey ieder Gelegenheit, und ohne Noth, wiederhohlet worden, so, daß es scheinet, man wolle es durchaus zu einem deutschen Worte machen."

Wobei dann allerdings die Aufnahme des Wortes widerraten und ingenium dafür vorgeschlagen wird.[4]

Nach der Schlegelschen Batteux-Uebersetzung wird die Anwendung des Terminus Genie sehr verbreitet. So verwendet Lessing schon ein Jahr später in seiner Huarte-Uebersetzung das Wort Genie häufig, wobei er allerdings den Titel „Examen de los ingenios para las sciencias" noch mit „Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften" wiedergibt. Es werden dann schon bald dem Genie eigene Abhandlungen gewidmet, so z. B.:

1754 Sebastian Friedrich Trescho: Betrachtungen über das Genie (in den „Wöchentlichen Königsberger Frag- und Anzeigungsnachrichten").

1757 Joh. Georg Sulzer: Analyse du Génie. (in: Jahrbücher der Berlinischen Akademie").

1789 Friedrich Gabriel Resewitz: Ueber das Genie (in der: „Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste", herausg. von Nicolai, II. Bd. 1. Stück).

4) Selbstverständlich findet es vereinzelt schon vorher „als ein Kunstwort" Verwendung:

1706 In der Bedeutung „natürliche Anlage und Geschicklichkeit wozu" bei: Menantes, Allerneueste Art höflich und galant zu schreiben.

1715 In den Briefen der Elisabeth Charlotte v. Orleans.

1719 Recueil v. allerhand Collectaneis I., 23: „Ich bin der Meinung, daß, wer „L'oeconomie militaire" verstehe, wol zu größern Dingen eine Genie habe."

1728 Bertram, Joh. Friedr., Einleitung in die schönen Wissenschaften S. 199: „weil nun nicht ein jeder von diesen Affen Ciceronis auch dessen Genie im Kopf hatte."

1732 Philippi, Joh. Ernst, Sieben neue Versuche von der Beredsamkeit IV: „Von großen, mittelmäßigen und kleinen Genies."

1739 Liscow, Christian Ludwig, Satirische Schriften, S. 741: „Die großen Genies zu hofemeistern."

Es fehlte nicht an Versuchen, das Fremdwort durch deutsche Bezeichnungen zu ersetzen. Man schlägt vor allem die Verdeutschung „Kopf" oder „Geist" vor, oft unter Hinzufügung von quantitativ steigernden Beiworten wie „großer", „ungeheurer", „universaler", „schöner", „starker", „erhabener" Geist, aber auch „Mustergeist" (Lessing) oder „Urgeist" (Campe). Neben Gottsched[5] war es dann später vor allem Campe[6], der sich um die Verdrängung des Wortes Genie bemühte. Demgegenüber nimmt Goethe im 19. Buch von „Dichtung und Wahrheit"[7] folgendermaßen Stellung, anläßlich der Kritik der Geniezeit:

> „... daß ... das Wort Genie eine solche Mißdeutung erlitt, aus der man die Notwendigkeit ableiten wollte, es gänzlich aus der deutschen Sprache zu verbannen. Und so hätten sich die Deutschen .... um die schönste Blüte der Sprache, um das nur scheinbar fremde, aber allen Völkern gleich angehörige Wort vielleicht gebracht, wenn nicht der durch eine tiefere Philosophie wieder neu gegründete Sinn fürs Höchste und Beste sich wieder hergestellt hätte".

b) Seine lateinischen Wurzeln.

Wichtiger für die Erfassung des Inhaltes ist aber vor allem auch die ursprüngliche Herkunft des Wortes. Das französische Wort génie hat im Lateinischen zwei Wurzeln: ingenium und genius, die beide auf das Verbum genere, redupliziert gignere zurückgehen.

Ingenium bedeutet: angeborene natürliche Art und Beschaffenheit, Natur, Charakter, Anlage, Kopf, Geist, Scharfsinn, Phantasie, Talent; es kommt also unserm Geniebegriff z. T. schon nahe.

> Komplizierter liegt es mit genius. Theodor Birt erklärt: „Genius ist eins von den alten Wörtern, die der moderne Sprachgebrauch gründlich mißhandelt hat. Weder vom Dichter-Genius noch vom genialen Menschen sprach das Altertum".

Jedenfalls bedeutet Genius wörtlich „der Zeugende" und meint

5) Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit. 1757, S. 152.
6) Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke. Braunschweig 1813. Abschn. „Genie".
7) W. A. 29, 147 f.
8) Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, herausgegeben v. W. H. Roscher. Leipzig 1886—1890, I. Bd., II. Abt. Sp. 1613.

in der römischen Mythologie zunächst die Vergöttlichung der Zeugungskraft des Mannes. Diese bei der Geburt des Menschen wirkende Kraft wird dann gewissermassen sein Schutzgeist, eine Art Personalgenius. „Alle leitenden bestimmenden Triebe im Manne ... werden ... im genius zusammengefaßt; er war die Personalität, der Charakter, aus dem Menschen herausgestellt und zum Gott gemacht."[9]

Diese seltsame Vorstellung, bei der nie ganz scharf abzugrenzen ist, inwieweit sie noch Ausdruck rein mythologisch-religiöser Ueberzeugung und inwieweit sie nur Symbol für schwierig zu fassende tiefenpsychologische Vorgänge ist, entspricht sachlich völlig dem Daimonion des Sokrates. Man muß das Zustandekommen dieses Gedankens sich wohl so vorstellen, daß das Erlebnis eines plötzlichen, aperçumäßigen Einfalls als übermenschlich empfunden und daher von dem Menschen, der sich dessen für unfähig hält, göttlichem Einfluß zugeschrieben wird. Entsprechend dem römischen Unsterblichkeitsglauben lebt der genius nach dem Tode des Menschen, zu dem er gehörte, fort. Er hat dann noch die Möglichkeit fördernder oder schädigender Einwirkungen, so daß man ihn durch Opfer günstig stimmen muß. Hier liegt wohl der Ursprung der Vorstellungen vom guten und bösen Genius. Man nahm auch an, daß dieser unsterbliche Genius sich schon bei Lebzeiten zeitweise von dem betreffenden Menschen trennen und selbständig handeln könne, während der entseelte Leib in totenähnlicher Starre liege. Hinzu tritt noch die animistische Auffassung, die jedes Ding als beseelt ansieht, und die dann später zum genius loci, der einem bestimmten Ort zugehört, sublimiert wird. Auch vom Genius kollektiver Gebilde, wie des Senats, einzelner Legionen, des römischen Volkes usw. ist die Rede.[10]

In diesen letztgenannten Bedeutungen wird der Ausdruck „Genius" noch heute gebraucht und ist — trotz der sprachlichen und z. T. auch inhaltlichen Verwandtschaft — von „Genie" durchaus zu trennen. Daß aber auch die verschiedenen, noch fortlebenden Inhalte des Begriffs „Genius" eine gewisse Einwirkung auf den sich entwickelnden Geniebegriff genommen haben, ist wohl kaum zu bezweifeln.

---

9) Birt a.a.O. Sp. 1615.

10) Für diese mythologischen Vorstellungen findet sich reiches Material bei Roscher, a.a.O., Sp. 1613 ff., bei Zilsel, „Die Entstehung des Geniebegriffes", S. 9 ff bei Cahan, „Zur Kritik des Geniebegriffs", Diss. Bern 1911, S. 1 ff. und bei Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie (neue Bearbeitung) XIII. 1153 ff.

Auf das Zusammenwirken der beiden Wurzeln weist schon 1785 Joh. Christian Adelung[11] hin, der aber ingenium entschieden den Vorrang einräumt, da seiner rationalistischen Einstellung das Inspiratorische, Uebernatürliche, das in der Zurückführung auf genius zur Geltung kommt, fern liegt:[12]

„Genie ist ein in den neueren Zeiten aus dem Französischen entlehntes Wort, und gemeiniglich glaubt man, daß es in dieser Bedeutung von dem Lateinischen Genius, ein Schutzgeist, herstamme, und ist durch diesen Irrthum oft zu den prächtigen und schwülstigen Beschreibungen verleitet worden, welche man in manchen Lehrbüchern von dem Genie macht. Allein es läßt sich sehr bestimmt erweisen, daß das Wort in dieser Bedeutung ganz von dem Lateinischen Ingenium abstammet, welches schon in dem mittleren Lateine in Genium, noch mehr aber im Französischen in Genie verkürzt wurde... Wahr ist es indessen, daß sowohl in dem Französischen Genie, als in dem Englischen Genius die Lateinischen Genius und Ingenium zusammengeflossen sind, welches man der Unwissenheit derjenigen Jahrhunderte, in welchen diese Sprachen entstanden sind, zugute halten kann..... Als man dieses Wort im Deutschen aufzunehmen nöthig fand, war man sich dieser Abstammung von Ingenium wenigstens dunkel bewußt, daher man ihm auch das sächliche Geschlecht beylegte, das Genie, so oft es Fähigkeit des Geistes bedeuten soll, dagegen man es in der Bedeutung eines Schutzgeistes mit dem männliche Geschlechte in der Lateinischen Gestalt behielt, der Genius."

Hier ist der Sprachzustand mit großer Deutlichkeit dargestellt. Die Sicherheit, mit der man le génie als das Genie übernimmt, ist ja auch auffallend.[13] Auch die Erkenntnis vom Zu-

11) Ueber den Deutschen Styl, Zweyter Band, Berlin 1787, S. 361 f.

12) Aus demselben Grunde bevorzugen später die Vertreter der Geniezeit die Ableitung von genius. Die Wahl des Wortes, auf das man Genie zurückführt, ist also unter Umständen schon aufschlußreich in Bezug auf den Sinn, den man damit verbunden wissen will.

13) Der Genius kommt regelmäßig nur bei Wieland vor, sonst nur ganz vereinzelt. Zum Beispiel bei Bodmer: „Je tiefere Einsichten einer in den Genie der alten Sprache, ferner in das Gemythe dieser Dichter, in ihre Art zu denken ... haben wird, je mehr Deutlichkeit und Bestimmung wird er in ihrer Schreibart entdecken", (Sammlung von Minnesingern II., 3); bei Schiller: „Doch höher stets, zu immer höhern Höhen schwang sich der schaffende Genie" (Die Künstler) und bei Goethe: „Vielleicht habt Ihr niemals von diesem Mann (Burns) gehört, und doch war er einer der entschiedensten Genies" (Uebersetzung a. d. Engl. des Carlyle. W. A. 42, I, 196). In diesem letzten Falle mag das englische Wort „genius" an das deutsche „der Genius" erinnert haben und so die Uebertragung des männlichen Artikels auf das bedeutungsverwandte Wort Genie veranlaßt haben. Auch in den anderen Fällen mag die Verwandtschaft zwischen „Genius" und „Genie"

sammenfließen von genius und ingenium ist durchaus richtig. Zumindest nicht erwiesen ist hingegen die Berechtigung der einseitigen Zurückführung auf ingenium. Die Vermischung beider Worte reicht jedenfalls sehr weit zurück. Die mittellateinische Kurzform genium für ingenium ist belegt bei Du Conge[14] und Lorenz Diefenbach[15]. Das entspricht Adelungs Ableitung. Demgegenüber muß aber auch festgestellt werden, daß genius im Spätrömischen (etwa im ersten nachchristlichen Jahrhundert; Belege bei Martial und Juvenal) in der Bedeutung „Geist, Genie, Fähigkeit" gebraucht wird.[16] So nähern sich ingenium in der Form, genius im Inhalt wechselseitig einander an, damit entsteht eine Zwischenform, auf die frz. génie dann unmittelbar zurückgeht. Auch der Begriffsinhalt weist schließlich ebenfalls Züge der Urbedeutungen beider Worte auf, so daß die einseitige Ableitung von einem der beiden Worte weder sachlich noch formal gerechtfertigt erscheint.

3. Entwicklung des Begriffsinhaltes.

a) Seine Entstehung in der italienischen Renaissance.

Die Bildung des modernen Geniebegriffes ist so verwickelt, daß eine eingehende Darstellung der historischen Zusammenhänge im Rahmen einer Dissertation unmöglich ist. Es soll nur versucht werden, die wichtigsten Fäden und Knotenpunkte des Geflechts von Entwicklungslinien aufzuzeigen, um die nötigen historischen Gesichtspunkte für die weitere Darstellung zu gewinnen. Der Geniebegriff als eine besondere Form der Persönlichkeitserfassung gehört als Teilstück in die Geschichte des Individualismus hinein. Das weist, wenn wir nach den Ursprüngen suchen, zunächst auf die Renaissance zurück, die wir als die Geburtsstunde des Subjektivismus anzusprechen gewohnt sind. Sicher ist auch, daß durch die allmähliche Auflösung der scholastischen Metaphysik und der absoluten Geistesherrschaft der Theologie der Weg frei gemacht wurde zur

Ursache sein, falls nicht ein unmittelbarer französischer Einfluß vorliegt, was etwa bei Wieland wahrscheinlich ist.

14) Glossarium mediae et infimae latinitatis. Paris, 1844. III.

15) Glossarium Latino-German. mediae et infimae aetatis. 1857, S. 260 heißt es: „Genium (= in-g.), v'nunfft, weyßheit, fursichtigkeit, syn." Und: Novum Glossarium Latino-Germanicum mediae et infimae aetatis. Frankfurt a. M. 1867, S. 191: „Genium sinn".

16) vgl. Forcellini, Totius latinitatis lexicon. III, 199. (1865), und Wilh. Freund, Wörterbuch der lateinischen Sprache. Leipzig 1844, II, 730.

Bewußtwerdung und autonomen Entfaltung des Ichs. Damit zusammen hängt die Verweltlichung der Kunst.[17]

Eine ähnliche geistige Situation finden wir etwa drei Jahrhunderte später in der Geniezeit, und dieser Terminus beweist schon, daß der zentrale Begriff dieser Epoche der Geniebegriff ist. Auch hier liegt eine Erhebung des Subjekts gegen eine Dogmatik vor, und diesmal ist es der erstarrte Formalismus der Aufklärung. In beiden Fällen wird das Individuum von der dargebotenen Kultur nicht mehr befriedigt, wächst über sie hinaus und zersprengt sie so von innen her. Die Folge ist eine Besinnung auf die individuellen geistigen Kräfte, aus denen heraus ein den neuen Ansprüchen gemäßes Weltbild geschaffen werden kann. Man muß sich vor Augen halten, daß in der Renaissance die mittelalterliche Autorität der Kirche zunächst durch die der neu gewonnen Antike abgelöst wurde, so daß von einem freien, ungehemmten Gebrauch der Kräfte des Ichs noch keine Rede sein konnte. Erst die Aufklärung lehrte deren sichere Handhabung. Wenn man nun bedenkt, daß der Geniebegriff den Wertakzent auf die irrationalen Kräfte des Menschen legt, und weiterhin, daß erst die Geniezeit den Durchbruch dieser irrationalen Kräfte durch die erstarrte Decke einer rein rationalen Einstellung vollzieht, so wird als die eigentliche Geburtsstunde des Geniebegriffs eben die Geniebewegung erkannt. Die Strömung, die hier zu der die Zeit beherrschenden wird, ist aber als Unterströmung schon seit der Renaissance faßbar. Allerdings wird sie von den übermächtigen Strömungen zunächst der Nachahmungspoetik, dann der rationalistischen Aesthetik unterdrückt, bis sie sich an die Oberfläche emporringt. Aber besonders in der vorrationalistischen Zeit finden sich schon vereinzelte Konzeptionen des Begriffs künstlerischer Persönlichkeit, die dem modernen Geniebegriff oft sehr nahe kommen.[18] Sogar im Zeitalter des Rationalismus treten in beschränktem Maße Gedankengänge auf, die die irrationale Seite künstlerischer Gestaltung zum Ausdruck bringen, so die Lehre vom Geschmack, die im 17. Jahrhundert in Spanien auftauchte und dann bald in Paris Anhänger fand.

17) Auf die feineren Uebergänge, die gewissermaßen als vermittelnde Zwischenstufe das Ideal des „Dichtertheologen", dessen Verwirklichung Dante am nächsten kommt, schaffen, geht Vossler, Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance. Berlin, 1900. S. 3 f. ein.

18) Vgl. die Zitate aus deutschen Barokpoetikern, die Georg Brates in seinem Aufsatz: „Die Barokpoetik als Dichtkunst, Reimkunst, Sprachkunst" (Zeitschrift f. deutsche Philologen, 53. Bd. Stuttgart 1928, S. 353 ff.) zusammenstellt.

Diese Entwicklungslinien gehören unbedingt in den Zusammenhang der vorliegenden Darstellung.

Vor allem zwei Gedanken durchkreuzen sich in der Renaissance, und beide sind in gewisser Hinsicht richtungsweisend für die ganze neuere Aesthetik: Das Bewußtwerden der Individualität, das mit einer hohen Bewertung der originalen, eigentümlichen Gestaltung verbunden ist und daher die Entwicklung des Geniebegriffs begründete und förderte, und als diese Entwicklung hemmendes Prinzip die Nachahmung der Antike, die jetzt fast mit demselben autoritativen Anspruch auftritt, wie vorher die christlich-kirchliche Welt. In der Poetik der Hochrenaissance spielt der Begriff der imitatio die durchaus entscheidende Rolle, der Streit der Meinungen geht nur darum, ob sklavische Kopie oder freie Anlehnung vorzuziehen sei. Eine Fülle von Poetiken und gelehrten Kommentaren erscheint, die schließlich im 16. Jahrhundert zu starrer, pedantischen Schulmeisterei führen.[19] Demgegenüber steht eine Anzahl unzünftiger freier Geister, die den Regelzwang gelehrter Poetik bekämpfen, wie Pietro Aretino, Ortensio Landi, Berni, Folengo, Franco, Doni u. a. Der Bedeutendste unter ihnen war wohl Aretino,[20] der Freund Tizians. Er gehörte nicht zu den Humanisten und besaß nicht deren klassische Schulung. Dafür hatte er einen klaren Blick und ein sehr sicheres künstlerisches Empfinden. Die eigentliche Quelle seiner künstlerischen Bildung war aber der unmittelbare Verkehr mit den größten Künstlern seiner Zeit. Natürlicher Realismus und ein starkes Selbstgefühl, dadurch gesteigert, daß er keiner Tradition etwas zu danken und alles aus sich selbst geschöpft zu haben meinte, bringen ihn in eine ganz ähnliche psychische Situation, wie sie den „Originalgenies" des 18. Jahrhunderts eignete. Gerade darin sieht er selbst seine Stärke und kämpft mit übermütigem, sprühendem Spott, ja oft mit einem gewissen Cynismus gegen die schwerfällige und pedantische Gelehrsamkeit der zünftigen „Poeten-Philologen". Dazu kommt die Aehnlichkeit der geistesgeschichtlichen Lage des Cinquecento[21] und der Geniezeit,

19) Vgl. Karl Vossler, Pietro Aretinos künstlerisches Bekenntnis (in: Neue Heidelberger Jahrbücher, Jg. 10—1900), S. 48 f.

20) Auf die Priorität Aretinos in der Konzeption des Geniebegriffs weist auch Vossler hin (a.a.O. S. 39): „Das Genie kennt und braucht keine Regel! Der Satz ist heute in Jedermanns Munde; aber Aretino ist einer der ersten, ich glaube sogar der erste, dem er voll und ganz zum Bewußtsein kam. Was genial an ihm ist, ist gerade seine Lehre von der Freiheit des Genius."

21) Für das 16. Jahrhundert in Italien vergl. Vossler a.a.O. S. 48 f.

wenigstens im Hinblick auf die Tatsache, daß in beiden Fällen einer rationalistisch erstarrten formalen Poetik eine subjektivistisch orientierte, auf tieferen Inhalt hinstrebende Richtung entgegentrat. So wird es verständlich, daß wir bei Aretino Aeußerungen finden, die geradezu die Vorstellungen von der künstlerischen Genialität des 18. Jahrhundert vorausnehmen.[22] So z. B. in einem Brief an Lodovico Dolce:[23]

„... Die wahren Nachahmer von Petrarca, Boccaccio sind diejenigen, die ihre eigenen Eindrücke mit der Holdseligkeit und Grazie ausdrücken, mit der es Petrarca und Boccaccio getan haben, nicht aber diejenigen, die ihre quinci, quindi, soventi, und snelli[24] und sogar auch ganze Verse stehlen... O irrende Schar, ich sage euch und wiederhole euch, daß die Poesie eine Grille der Natur in ihrem Jubel ist, daß sie auf der eigenen Inspiration beruht, und wenn sie deren mangelt, so wird der poetische Gesang ein Tamburin ohne Schellen und ein Glockenturm ohne Glocken. Wer singen will, und dazu nicht schon von den Windeln auf begnadet ist, der bleibt ein lauer Tropf.... Die einfache Natur selbst, deren Sekretär ich bin, diktiert mir, was ich schreibe, und mein Vaterland löst mir die Zunge, wenn die abergläubische Furcht vor fremdartiger Rede sie binden möchte.... Ich ahme mich selbst nach, das ist gewiß! Denn die Natur ist eine reiche Gefährtin, die sich Dir nackend gibt, die Kunst aber ist eine schmarozende Laus, die sich ansaugen muß. Darum bemühet euch, Skulptoren des Sinnes und nicht Miniatoren der Vokabeln zu sein."

Hier sehen wir die wesentlichen Züge des Geniebegriffs vereinigt. Der Gedanke des Angeborenseins genialer Fähigkeit wird in Gegensatz gestellt zur erlernbaren Nachahmung überlieferter Vorbilder. Originalität der Erfindung ist das Entscheidende. Raschheit und Leichtigkeit der Hervorbringung kennzeichnen den Schaffensvorgang selbst.[25] Die reiche Fülle der Einfälle erweckt in ihm die Vorstellung, daß die Natur ihm diktiert, und hier spricht Aretino auch von der Inspiration.

22) Vergl. Vossler a.a.O. S. 59 ff.
23) Lettere di M. Pietro Aretino, Parigi 1609. 6. Bd. I., 122: Ich zitiere nach der Uebersetzung Vollsers, die sich a.a.O. S. 54 f. findet.
24) Vossler bemerkt hierzu (a.a.O. S. 46 Anm. 1.): „Antiquierte preziöse und bei den Petrarkisten besonders beliebte Worte."
25) Weitere Belege hierzu finden sich bei Vossler, a.a.O. S. 59 ff.

An dieser Stelle muß ein Rückblick auf antike Vorstellungen gemacht werden, denn die Lehre von der Inspiration ist wohl als das älteste Teilstück des Geniebegriffs anzusehen. Der Gedanke des Enthusiasmus, der göttlichen Begeisterung, stammt aus denjenigen Bezirken der griechischen Seele, die wir nach Nietzsches Vorgang als die dionysischen charakterisieren können. U. a. klingt diese Auffassung bei Sokrates an, auf dessen Daimonion bereits hingewiesen wurde. Von ihm zum mindesten angeregt, erfährt sie bei Platon — ähnlich wie die anderen sokratischen Gedanken — eine systematische Fassung. Dieser lehrt,[26] daß es zwei Arten des Wahnsinns, einen krankhaften und einen von Göttern verursachten gäbe. Dieser göttliche Wahnsinn wird nun in 4 abgewandelten Formen erblickt: 1. Das Sehertum (vaticinium), 2. die Raserei der dem Dionysos-Kult Geweihten (mysterium), 3. die dichterische Inspiration (poesis) und 4. die Liebe (amor), die von Apollo, Dionysos, den Musen[27] und der Aphrodite (bezw. dem Eros) verursacht werden. Der wichtigste Beleg für diese bei Platon häufig vorkommende Anschauung findet sich im „Phaidros".[28]

Im „Menon" schildert Platon noch eine 5. Art des göttlichen Wahnsinns, den des Staatsmannes, der instinktiv richtig entscheidet und handelt, ohne sich seine Prinzipien zum Bewußtsein zu bringen. Von der göttlichen Wirksamkeit in der Kunst handelt der Dialog „Ion". Auch wenn dieser Dialog nicht echt sein sollte, was noch nicht einwandfrei festgestellt ist, so beweisen die Stellen in den anderen erwähnten Dialogen und verwandte in der „Apologie", dem „Kratylos", dem „Timaios"; den „Gesetzen" und in anderen Schriften, daß die darin ausgeführten Gedankengänge durchaus platonisch sind. Hier legt er dar, daß kein rational faßbares und erlernbares Verfahren τεχνη die Dichtwerke hervorbringt, sondern allein die Begeisterung, die göttliche Raserei, in die die Musen den Dichter versetzen:

> „Wer aber ohne den Wahnsinn der Musen den Toren der Dichtkunst sich naht, in der Einbildung, seine Fertigkeit werde ja hinreichen, ihn zum Dichter zu machen, der bleibt ein Stümper und seine verstandesmäßige Kunst wird völlig verdunkelt von der des in Wahnsinn Verzückten."[29]

26) Ueber den Zusammenhang dieser Auffassung mit frühen religiösen und mythologischen Vorstellungen der Griechen vgl. Zilsel a.a.O. 14 ff.

27) Damit stehen auch die in der Antike sowohl, wie in der Renaissance üblichen Anrufungen der Muse in Zusammenhang.

28) Kap. 22 ff.

29) Phaidros übs. v. Constantin Ritter, Lpz. 1914. (Philos. Bibliothek, Bd. 152) S. 56.

Ganz zweifellos spielt die Wiederentdeckung Platons eine entscheidende Rolle bei der Konzeption des Geniebegriffs, zu der bei ihm zahlreiche Ansätze gegeben sind. Denn wo wir in der Renaissance auf derartige Vorstellungen stoßen, ist stets eine Einwirkung platonischer oder neuplatonischer Gedankengänge nachweisbar oder doch in hohem Grade wahrscheinlich. Ja, in den Vorstoß platonischer Gedankengänge gegen die Alleinherrschaft der rationalistischen Nachahmungsästhetik des Aristoteles, die erst nach 1700 eigentlich gebrochen wurde,[30] können wir geradezu eine Parallelbewegung zur allmählichen Entwicklung des Geniegedankens erblicken. Nachdem man ursprünglich nur eine indirekte Kenntnis der Werke Platons aus Cicero, Boetius, Augustin und Dionysius Areopagita hatte, begann man am Ende des 14. Jahrhunderts, als der Streit Aristoteles-Platon seinen Anfang nahm, auf die Originalwerke Platons zurückzugreifen. Um 1400 übersetzt Leonardo Bruni, der im übrigen auf dem Boden der aristotelischen Philosophie stand, aus ästhetischem Gefallen an Platon den „Phaidon", den „Gorgias", den „Kriton", den „Phaidros" und die „Apologie". Das Florentiner Unions-Konzil von 1439 führte viele byzantinische Griechen nach Florenz. Damit beginnt eine Welle eines allerdings stark neuplatonisch-mystisch gefärbten Platonismus, der sich zuerst in der antichristlich eingestellten sogenannten Römischen Akademie geltend machte (Plethon, Bessarion und Pomponius Lätus). Dieser „heidnischen" Richtung stand die Florentiner Akademie gegenüber, die die platonische und die christliche Gedankenwelt versöhnen wollte und ungleich mehr Bedeutung und Einfluß hatte. Sie wurde begründet von Cosimo di Medici und blühte unter seinem Sohn Pietro und seinem Enkel Lorenzo Magnifico. Von Cosimo beauftragt, schuf 1483 bis 1484 Marsilio Ficino (1433—99) seine lateinische Platon-Uebersetzung aus dem griechischen Original, während der griechische Text 1513 in Venedig (bei Aldus Manutius) gedruckt wurde. Damit war der Strom platonischer Anschauungen erschlossen.

Weit maßvoller als bei Aretino finden sich nun auch in der offiziellen, gelehrten Poetik verwandte Vorstellungen von der künstlerischen Persönlichkeit. So vor allem in der bedeutend-

30) vgl. J. E. Spingarn, „A History of Literary Criticism in the Renaissance", New York 1912, S. 156 f. und 167.

sten und auch für die deutsche Barock-Zeit einflußreichsten Poetik der Spät-Renaissance, der Scaligers (1561).

Auch Scaliger knüpft an die platonische Enthusiasmus-Lehre an, sieht nun aber nicht mehr das Göttliche (bei Platon die Musen), sondern den Genius des Menschen als das Inspirierende an. Wie weit bei Platon selbst solche Gedanken anzunehmen sind, harrt noch der Klärung, jedenfalls läßt das Daimonion des Sokrates Schlüsse in dieser Richtung zu. Allerdings stehen daneben auch wieder Stellen, die eindeutig die Musen als inspirierende Wesen bezeichnen, in durchaus unübertragener, mythologischer Bedeutung, und man muß sich hüten, allzu moderne Gedanken in Platons Philosophie zu tragen. Damit ist das dualistische Moment göttlicher Begnadung gemildert und die Inspiration in das Wesen des Menschen selbst, das allerdings in vergöttlichter Form gleichsam neben ihm gestellt wird, verlegt. Von einem völligen Zusammenfall dieses Genius mit dem Wesen des Menschen selbst kann aber auch bei Scaliger noch keine Rede sein. Das sieht man daraus, daß er dem unhörbar im Innern inspirierenden guten Genius den bösen Genius zur Seite stellt, der Brutus in der Gestalt des ermordeten Cäsar erschien, also ein Gespenst.

Neben diesem irrationalen Element göttlicher Inspiration weisen sowohl Aretino wie Scaliger auf das Angeborensein des Künstlertums, auf die dichterische Anlage hin. Beides also, genius und ingenium, stehen hier unmittelbar nebeneinander. Alle diese Gedanken treten aber bei Scaliger nur beiläufig auf, er ist völlig überzeugt, daß die imitatio antiker Muster der wahre Sinn der Poesie sei.

Eine weitere Linie ist zu verfolgen: die Entwicklung des Phantasiebegriffs.[31] Galt bei Platon die Phantasie noch als niederste Form des Erkenntnisvermögens, da sie von der Idee der Wahrheit den weitesten Abstand habe, so wird das in der späten Antike anders. Vor allem der unbekannte Verfasser der Schrift Περὶ ὕψους die man fälschlich dem Rhetor Cassius Longinus (213—273 n. Chr.) zuschrieb,[32] die aber aller Wahrscheinlichkeit nach im ersten nachchristlichen Jahrhundert entstanden ist, weist auf die hohe Bedeutung der

31) Hier kann ich im wesentlichen auf Thüme, Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England (Halle 1927) S. 14 ff. verweisen und mich nur auf Ergänzung in einigen Punkten beschränken.

32) Vgl. G. Kaibel, Cassius Longinus und die Schrift: Περὶ ὕψους (in: Hermes, 34. Bd. Berlin 1899, S. 107 ff.).

Phantasie für das dichterische Schaffen hin.[33] Er untersucht die Quellen der Erhabenheit des rhetorischen und dichterischen Stils und vertritt in einer Zeit, die rein auf grammatisch-stilistische Kritik eingestellt ist, die unerhört moderne Auffassung, daß nur aus dem inneren Erlebnis der Erhabenheit, aus dem gesteigerten Gefühl, aus der seelischen Erregung heraus eine starke rhetorische Leistung erreicht werden kann. Das angeborene Talent ist ihm das Entscheidende, die Kunst lehre nur den richtigen Gebrauch der Begabung. Moses, Homer, Platon, Demosthenes und Thukydides sind ihm die größten Vorbilder. Eduard Müller[34] faßt Pseudo-Longins Genieauffassung wie folgt zusammen:

„Diese Vorzüge nun, diese lebendige Phantasie, diese Erregbarkeit des Gemüts, diese Erhabenheit des Sinnes, sie, die entschieden die Hauptquellen der Erhabenheit der Darstellung sind, wird nicht leicht jemand durch Mühe und Fleiß sich aneignen können, sie kann keine Kunst mitteilen dem, dem sie fehlen, hier muß offenbar die Natur das Beste tun, und nur etwa als Zügel und Zaum, um die maßlose Kraft und Kühnheit des Genies zu bändigen und vor dem Betreten der Irrwege falscher Erhabenheit in Acht zu nehmen, wird auch hier die Kunst ihren Wert haben."

Pseudo-Longins Bezeichnung für Genie — ein adäquater Ausdruck fehlt dem Griechischen naturgemäß — ist: μεγαλη φυσις Die wichtigsten Grundlagen des Genies sind:

„der glückliche Instinkt im Finden großer Gedanken und die heftige enthusiastische Leidenschaft".

Hier werden doch schon tastende Versuche gemacht, dem Wesen des Genies psychologisch nahezukommen.

In der Patristik und besonders in der Scholastik tritt die Phantasie völlig in den Hintergrund. Erst mit dem neu erwachenden Sinne für künstlerische Dinge setzt auch die Reflexion über das Wesen der schöpferischen Phantasie (imaginatio) wieder ein.

An der Schwelle der Neuzeit tritt zum ersten Male eine Konzeption des Geniebegriffes auf, die nicht ein Zufallsprodukt, eine impressionistisch-oberflächenhafte Nebeneinanderstellung

33) Διονυσου η Λογγινου Περι ὑψους Ed. O. Jahn-J. Fahlen. Leipzig 1911. Bes. Kap. II. und VIII.

34) Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, Breslau, 1837, Bd. II., 337 f.

einzelner Züge ist, sondern das Ergebnis tieferer philosophischer Besinnung, nämlich bei Giordano Bruno. Er bemüht sich um die Klarstellung des Verhältnisses der genialen Züge zum Bewußtsein, um die Abgrenzung des bewußten und des unbewußten Elements im künstlerischen Schaffen, um die Einordnung der Phantasie in den psychologischen Zusammenhang. War bei Scaliger der reine Dualismus im Enthusiasmus-Begriff gemildert, indem der inspirierende Genius zwar ein göttliches Wesen ist, aber doch dem Individuum zugehört, mit diesem in engster Verbindung, ja Wechselwirkung steht, ja eigentlich die Projektion seiner Persönlichkeit nach außen darstellt, so erreicht Giordano Bruno eine dritte Stufe, indem er die Quelle der Inspiration ins Innere der menschlichen Persönlichkeit, in die Seele des Künstlers verlegt.

In seinen Dialogen „Eroici furori" legt er, wieder auf Platon fußend, diese Ansichten dar. Es gibt zwei Arten von „Schwärmerei", die blinde, unvernünftige und die auf göttlicher Entrücktheit beruhende, die den Menschen über das Mittelmaß hinaushebt. Diese letztere Art wird wieder in zwei Unterarten geschieden: 1. die des Propheten, in dem Götter und göttliche Geister wohnen und sich aus ihm offenbaren, 2. die des Genies, die Bruno, wie folgt, charakterisiert:[35]

> „Die andere Art aber besteht aus solchen, die zu eigener Schauung veranlagt und mit angeborener Geistesklarheit und Verstandesschärfe begabt, aus innerlichstem eigenem Antriebe und natürlicher Inbrunst von der Liebe zur Gottheit, zur Gerechtigkeit, zur Wahrheit, von der Glut ihrer Sehnsucht und im bewußten Streben nach der Idee entflammt werden zu höherer Denkkraft und hellerer Einsicht, so daß sie mehr, als gewöhnlich ist, sehen können; und diese sprechen und handeln nicht als bloße Werkzeuge höherer Mächte, sondern werden selbst schöpferische Künstler und Helden."

Der Wert beider Formen wird sehr charakteristisch unterschieden:[36]

> „Die erste (Gattung) hat höhere Würde, Macht und Wirksamkeit in sich, denn sie hat den Geist der Gottheit; die anderen aber sind selber würdiger, mächtiger und bedeutender, sie sind göttlichen Geistes. Die ersteren sind

35) Giordano Bruno, Ges. Werke, hg. v. Ludwig Kuhlenbeck, Bd. 5 S. 53 f.
36) a.a.O. S. 54.

ehrwürdig, wie der Esel, der das Heilige trägt; die anderen sind gewissermaßen selber heiligen Wesens."

Der Zusammenhang zwischen der göttlichen Begeisterung und dem menschlichen Bewußtsein wird in folgenden Sätzen aufgezeigt und aus der Immanenz-Philosophie Brunos heraus erklärt:[37]

„Hier handelt es sich nicht um eine Verzückung unter dem Einfluß eines unwürdigen Fatums, in den Banden tierischer Triebe, sondern um einen vernünftigen bewußten Aufschwung zur Erfassung des Guten und Schönen. ... Dies ist keine Schwärmerei von schwarz-galliger Natur, die sonder Einsicht, Verstand und Klugheit vom Zufall geleitet und von stürmischer Gewalt dahingerissen wird, ... sondern es ist eine von der Sonne der Erkenntnis in der der Seele angefachte Glut und ein göttlicher Drang, der ihre Geistesschwingen entfaltet, sodaß sie sich der Erkenntnissonne mehr und mehr nähern; die Falten der irdischen Sorgen werden von ihr geglättet, sie wird in diesem Feuer geläutertes und reines Gold, ihre Gedanken und Gefühle kommen in Einklang mit der göttlichen und innerlichen Harmonie und dem gesetzlichen Ebenmaße, das allen Dingen einwohnt."

Schließlich hebt Bruno noch die bereits bekannten Züge der Genialität hervor und betont vor allem die Originalität. Regeln sind ihm nichts als „nachträgliche Auszüge" aus den Werken der Dichter. Jeder große Dichter hat seinen eigenen Maßstab, und es gibt keinen absoluten Maßstab für alle.

Ich habe mich im Vorgehenden auf die Darstellung der italienischen Renaissance beschränkt, weil hier der Geniebegriff zuerst auftrat und am deutlichsten aufweisbar ist. In der Spätrenaissance finden wir auch außerhalb Italiens ähnliche Anschauungen; es sei nur an Dubellay und Ronsard in Frankreich[38] erinnert, und in Spanien an Juan Huarte, über den noch keine Arbeit vorliegt.

b) Die Auflösung der rationalistischen Aesthetik und die Wiederaufnahme des Geniebegriffs.

Bei der Darstellung des Geniebegriffes im Zeitalter der italienischen Renaissance habe ich das Prinzip verfolgt, nur

37) a.a.O. S. 54 f.

38) Vgl. die kurzen Hinweise, die sich bei A. Rosenbauer, Die poetischen Theorien der Pléjade nach Ronsard und Dubellay. Erlangen, Leipzig 1895 S. 36 ff. finden, und Spingarn a.a.O. 225 ff.

die wichtigsten Erscheinungen aus der Fülle der Historie herauszuheben und ihre auf mein Thema bezüglichen Gedanken möglichst klar und knapp zusammenzufassen. Von diesem Prinzip will ich auch in der folgenden Behandlung der uns näherliegenden Blütezeit des Geniegedankens nicht abgehen, um so weniger, als hier die Verhältnisse noch komplizierter liegen: Grundverschiedene Entwicklungsreihen laufen nebeneinander her, beeinflussen und verflechten sich, Rückbildungen, Mischformen entstehen, so daß es außerordentlich schwer ist, auch nur einigermassen Klarheit in den Verlauf dieser gärenden, sich überstürzenden, vor- und zurückflutenden Entwicklung zu bringen. Es darf also nicht außer Acht gelassen werden, daß hier nur das Wesentlichste Darstellung findet, daß aber zwischen diesen „Hauptfäden" noch ein dichtes Geflecht feiner und feinster Fäden hin und herläuft, und diese Erscheinungen alle zusammengenommen erst die eigentliche Fülle des Geisteslebens jener Zeit ausmachen.

Wenn ich jetzt zur Betrachtung des zweiten „Knotenpunktes" fortschreite, so muß ich auf ein entscheidendes Ereignis hinweisen, das die zu besprechende Epoche des Rationalismus von der Renaissance scheidet. Es ist die Entstehung der modernen Naturwissenschaft. Bacon, Galiläi, Kepler und Descartes haben die naturwissenschaftlich-mathematische Methode herausgearbeitet, die ein völlig verändertes Weltbild heraufführte. Die Ueberzeugung von der Allgemeingültigkeit der Vernunftprinzipien, der Ausnahmslosigkeit der Naturgesetze schuf eine klare, durchsichtige, allgemeinverbindliche geistige Welt. In diesen Kosmos wird die Aesthetik eingeordnet, auch hier gilt das Vernunftprinzip, gelten allgemeingültige Gesetze, auch hier ist Klarheit und Deutlichkeit das zu erstrebende Ideal. Die historische Verwirklichung der herrschenden Gesetze sah man in der Kunst der Antike, an diesem Punkt wird der Zusammenhang und der Unterschied zwischen der rationalistischen Aesthetik und der der Renaissance und des Barock deutlich. Gemeinsam ist die Anerkennung der Antike als höchstes Muster, der Unterschied liegt in der veränderten Einstellung ihr gegenüber, die man nun nicht mehr historisch, eben weil es die Antike war, sondern kunsttheoretisch rechtfertigte, weil man in der antiken Kunst die Regeln verwirklicht sah, die man aus allgemeinen Vernunftprinzipien ableitete.[39] An allen Erscheinun-

39) Hierzu bemerkt J. E. Spingarn, A History of Literary Criticism in the

gen, also auch denen der Kunst, interessierte das Gesetzmäßige, Allgemeingültige, die Norm, während das Zufällige, Besondere, Subjektive als minderwertig angesehen wurde. Der Sinn für wirklich originale Kunst als Ausdruck der einmaligen, genialen Persönlichkeit mußte somit vollkommen fehlen.

Als besonders reinen Vertreter dieser rationalistischen Kunstlehre dürfen wir Boileau[40] ansprechen. Er verlangt von dem Künstlerideal seiner Zeit, dem „bel esprit", eine möglichste Gelehrsamkeit, eine eingehende Kenntnis vor allem der antiken Dichtkunst und der daraus abgeleiteten poetischen Regeln, sicheren, verfeinerten Geschmack und die Fähigkeit leichter, sicherer Handhabung des technischen Handwerkzeugs. Damit war die Hervorbringung der Kunstwerke auf rationale Prinzipien verwiesen und der Phantasie eine ganz untergeordnete Rolle zuerteilt. H. v. Stein weist darauf hin,[41] daß bei Boileau Wort und Begriff der „imagination" fehlen. Sein Grundsatz war: „Rien n'est beau que le vrai".

Demgegenüber setzt nun die Bewegung ein, die in der eigentlichen Geniezeit ihren Gipfel findet. Die außervernünftigen Kräfte der Phantasie, des natürlichen Empfindens werden wieder entdeckt. Die Kunst wird aus den Fesseln der Didaxis befreit und ihre Selbstgesetzlichkeit proklamiert. Gegen den Regelzwang wird die Autonomie des schöpferischen Menschen, gegen die bloße Nachahmung die Originalität geltend gemacht, an die Stelle des bel esprit tritt das génie. Damit wird die Kunst nicht mehr vom Auffassenden her bestimmt, der durch sie belehrt und gebessert werden soll, sondern vom Schaffenden her, dessen zwingender Ausdruck, dessen Selbstverwirklichung sie ist. Die Erkenntnis dieser Schwerpunktverlagerung spricht aus einer Aeußerung Mendelssohns im 254. Lit.-Brief:

> „Das Genie kennt nur seine eigenen Kräfte und nimmt deren Größe alle Zeit zum Maßstabe. Es urteilt von der Fassungskraft anderer nach der seinigen oder vielmehr, es siehet gar auf andere nicht, und weiß niemals das

---

Renaissance S. 249: „. . . that while . . . the contribution of the Italian Renaissance lay in the infusion of respect for classial antiquity and the imposition of a certain body of fixed rules, the contribution of contemporary philosophy lay in the rationalization or universalization of these rules, an in the imposition of an abstract and absolute standard of taste."

40) Im englischen Klassizismus nimmt eine entsprechende Stellung Rymer ein, der ganz ähnliche Forderungen stellt wie Boileau. Vgl. Thüme a.a.O. S. 63 ff.

41) Die Entstehung der neueren Aesthetik, Stuttgart 1886, S. 13.

rechte Maß der Einsicht zu treffen, die es bei seinem Leser voraussetzen kann... Hingegen lehret uns der Geschmack, unser Absehen alle Zeit auf eine gewisse Reihe von Lesern zu richten, durch Bearbeitung und Nachdenken die höchsten und niedrigsten Stufen von Einsichten zu erfahren, die man ihnen zutrauen kann, und endlich im Durchschnitt denjenigen Ausdruck zu wählen, bei welchem der Geringste aus dieser Reihe nicht weniger, der Aufgeklärteste aber weit mehr denkt, als geschrieben steht." (1763.)

Hier setzt sich der rationalistische Kunstrichter mit dem Kunstideal der kommenden Zeit auseinander.

Will man versuchen, in einer ganz allgemeinen Formel, die zwar vergröbert, aber doch die entscheidende Seite der Bewegung beleuchtet, auszusprechen, wohin der Weg führt, so kann man sagen: vom Rationalismus zum Irrationalismus.

Der allmähliche Uebergang wird vor allem daran sichtbar, daß einige Termini langsam ihre Bedeutung zu wandeln beginnen. Unterströmungen, die zweifellos unmerklich unter dem vorherrschenden Rationalismus weiterlebten und aus den Quellen der Renaissance gespeist wurden, drängen allmählich an die Oberfläche. Hier sei nur beispielsweise erinnert an die Richtung Gracian, dann — auf Frankreich übergreifend — Perrault,[42] Fontenelle,[43] Pascal,[44] die gegenüber dem allmächtigen Boileau antirationalistische Gedankengänge aufs Entschiedenste verfocht. Oder in Deutschland die Strömung des Pietismus, der im Verein mit der formalen Nachwirkung barockaler Pastoraldichtung die geistige Grundlage für die Empfindsamkeitspoesie abgibt. Ein solcher Ausdruck, an dem das nachzuweisen wäre, ist das Wort „Geschmack". Der Geschmacksbegriff taucht spät — erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts — in Spanien bei Baltasar Gracian (1604?—1658) auf. Auf die Wichtigkeit dieses Begriffs ist bereits vielfach[45] hingewiesen worden, aber sie ist ja in unserem Zusammenhang ohne weiteres einzusehen. An die Stelle rein verstandesmäßigen Messens an Regeln und Gesetzen, einer rein objektiven Kritik, tritt nun das

42) Brief an Fontenelle über das Genie (1688), abgedr. im 1. Tl. der: Paralleles des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. 1688—98.

43) Sur la poésie en général.

44) Pensées sur la réligion. (Erschien 1669 nach dem Tode des Verfassers.)

45) H. v. Stein a.a.O. S. 91 ff., R. Hildebrandt: Geschmack in Anwendung auf das Schöne (Beiträge z. Deutschen Unterricht, 1897, S. 314), A. Baeumler, Kants „Kritik der Urteilskraft", 1. Bd. Halle 1923, S. 18 ff.

Abwägen nach persönlichem Empfinden, das subjektive Geschmacksurteil, in dem lediglich das instinktive Gefühl entscheidet.[46] Gracian[47] ist fern jeder theoretisierenden Haltung. Er ist Jesuit, von seinem Orden in führende Position gebracht, mit stark politischen Interessen, also Realist. Wie schon vor ihm Montaigne zweifelt er an absoluten Maßstäben, und aus dieser vorrationalen Haltung erwächst ihm der Geschmacksbegriff. Die lebendige Entscheidung, die nichts mit dem wissenschaftlichen Urteil auf Grund logischer Einsichten zu tun hat, ist lediglich praktisches Abwägen oder Auswählen. Diese Fähigkeit der richtigen Wahl ist nicht jedem gegeben, sondern eben Veranlagung und als solche auch nicht lehr- oder lernbar. Hier klingen zwei Denkrichtungen an, die den strengen Rationalismus untergraben und später der Geniebewegung ungeheure Impulse geben: der Empirismus und die Anerkennung un- oder unterbewußter Seelentätigkeit. Borinski spricht geradezu davon, daß der Geschmacksbegriff der Renaissance „den Garaus" gemacht habe.[48]

Jedenfalls greift die Bewegung nun von Italien und Spanien nach Norden über; Frankreich, England und Deutschland nehmen sie auf, jedes Land zunächst in eigenen Formen, aber dann sich gegenseitig beeinflussend, so daß man von einem unlösbaren problemgeschichtlichen Zusammenhang sprechen muß. Am spätesten treten die ästhetischen Probleme im deutschen Geistesleben auf, gelangen hier aber zu ihrer tiefsten und entscheidendsten Ausgestaltung. E. Cassirer[49] charakterisiert schlagwortartig die Einstellung, mit der die drei Völker diesen Gedanken gegenübertraten:

> „Kümmerlich und unscheinbar genug sind freilich die ersten Anfänge, von denen die ästhetische Theorie und Kritik in Deutschland ausgeht. Ueberall erweist sich die Enge des deutschen Lebens; der Gelehrsamkeit, die hier die „Anfangsgründe der schönen Wissenschaften" entwickelt, fehlt noch jede wahrhafte Anschauung der

46) R. Hildebrandt charakterisiert diesen Unterschied sehr fein (a.a.O. S. 320 f.): „Man muß sich erst der fest gewordenen Gewöhnung an den bildlichen Gebrauch des Wortes ganz entschlagen, um nachzufühlen, also zu verstehen, was das bedeutete, wie sich zuerst einer (vielleicht zuerst eine Frau) einer von anderen bewunderten Dichtung gegenüber auf seinen Geschmack berief, als ob er zum Maßstab des Schönen seine Zunge machte: Das schmeckt mir aber nicht! Denn so in verneinender Form ist er, denk ich mir, zuerst aufgekommen . . ."

47) Vgl. K. Borinski, Baltasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland, Halle 1894, S. 39 ff.

48) Die Poetik der Renaissance. Berlin 1886, S. 308.

49) Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. Berlin 1916. Seite 103 f.

großen Werke, der Kunst, wie jede tiefere Natur- und Geschichtsansicht. Hinter ihren Doktrinen steht weder das entwickelte Gefühl für differenziertes seelisches Leben, das die englische Psychologie des 18. Jahrhunderts auszeichnet, noch jenes sichere und klare Formbewußtsein einer höfischen Gesellschaft, das alle Schriften der französischen Aesthetiker durchdringt. Die Sorgfalt und Genauigkeit der Zergliederung soll ersetzen, was an anschaulichem Gehalt der Zergliederung soll ersetzen, was an anschaulichem Gehalt mangelt."

„Das Formbewußtsein einer höfischen Gesellschaft" als Hintergrund der Welt- und Kunstauffassung jener Epoche in Frankreich, die durch Descartes und Boileau am sichtbarsten vertreten wird, ist die konversative Grundkraft, die den Bestand der klassizistischen Gedankenwelt zunächst garantiert. Der Geschmacksbegriff wurde von Boileau sofort in rationalistischem Sinne umgebogen, er wurde völlig von allen gefühlshaften, phantasiemäßigen Bestandteilen entleert. Geschmack ist ihm nur mehr eine Wirkungsweise der eingeborenen, allgemeingültigen Vernunft. Er irrt, wenn er zu anderen Ergebnissen führt, als die nach Regeln urteilende Vernunft, und infolge dieser Irrtumsfähigkeit steht das Geschmacksurteil für ihn an Wert hinter dem Vernunfturteil zurück. — Dieser Begriff wurde nun allmählich wieder auf seine Urbedeutung zurückgeführt, wie wir sehen, und begann damit, die rationalistisch-klassizistische Aesthetik von innen her aufzusprengen.

Ein weiteres Auflösungselement stellt der vom Pater Bouhours geprägte Begriff der „délicatesse" dar. Gemeint ist damit der ästhetische Reiz des Angedeuteten, des nicht einfach und deutlich Gegebenen, der Halbtöne. Damit wird die Kunst der Sphäre der rationalen Klarheit entzogen und in die Dämmerung der feinen und feinsten Abtönungen und unaussprechbaren Uebergänge verlegt. An die Stelle des nur quantitativ gesehenen Individuellen tritt das Subjektive, Besondere, einer bestimmten Persönlichkeit Eigene. Damit wird über die Vernunftwahrheiten hinausgreifend der irrationale Rest der Kunstübung hervorgehoben. Von der reinen raison sind wir damit zum persönlicheren esprit fortgeschritten, ein Weg, der dann unmittelbar zum génie führt.[50] Damit ist eine Grundlage geschaffen, auf der der Geniebegriff konzipiert werden kann.

50) A. Bäumler weist in: Kants Kritik der Urteilskraft, I. S. 34 darauf hin,

Noch in Crousaz sehen wir einen Aesthetiker der cartesianischen Richtung vor uns, der zwar das sentiment neben der raison gelten läßt, aber nur als Organ, das auf anderem Wege zu denselben Ergebnissen führt, wie die Vernunft:

„Le bon goût nous fait d'abord d'estimer par sentiment ce que la raison aurait approuvé, après qu'elle se serait donné le temps de l'examiner assez pour en juger sur de justes idées."[51]

Vier Jahre später erscheint Dubos' ästhetisches Hauptwerk, mit dem wir plötzlich in eine völlig veränderte Gedankenwelt eintreten. Man erkennt, wie die Samenkörner der neuen Richtung, die im Boden der rationalistischen Gedankenwelt keimten, plötzlich über Nacht aufgegangen sind. Dubos begründete seine ästhetische Theorie auf die Bewegung der Leidenschaften, die Erregung des Gemüts. Durch diese werden wir in starke geistige Tätigkeit hineingerissen, die uns unser Lebensgefühl erhöht zum Bewußtsein bringt. Hierin liegt nach Dubos die Lust, die wir beim Kunstgenuß empfinden. Mit dieser völlig veränderten Auffassung vom Wesen der Kunst sind wir vom Rationalismus in die Welt der Empfindsamkeit gelangt, deren erste ästhetische Grundlagen wir bei Dubos vor uns sehen, wenngleich sie in der Literatur erst 1 bis 2 Jahrzehnte später wirksam wird (Marivaux, Prevost). Aber ihre Begriffe werden jetzt schon geprägt, passion, coeur, sentiment, fantasie, imagination, toucher werden jetzt die zentralen Begriffe, die raison, clarté, imitation usw. ablösen. Bei Dubos tritt auch die Lehre vom Genie, allerdings in ziemlich dürftiger Form, auf. Das Wort génie ist in Frankreich nicht neu, bedeutete aber nicht mehr als Talent, geistige Anlage. Hierüber geht auch Dubos — so modern er sonst ist — noch nicht hinaus, von der vertieften Bedeutung, die der Geniebegriff in der eigentlichen Geniezeit gewinnt, ist bei ihm noch nichts zu spüren. Er definiert:

„On appelle génie, l'apitude qu'un homme a reçu, de la nature, pour faire bien et facilement certaines choses, que les autres ne scauroient faire que trés mal, même en prenant beaucoup de peine."[52]

daß hier die „erste Spur des Genies" liegt: „Die Quelle der Theorie des Genius ist offenbar das Moment des Erfinderischen, das schon in dem Begriff Delikatesse steckt. Die Kunsttheorieder Renaissance lehrte Nachahmumng, nicht Erfindung. Man legte Verzeichnisse von schmückenden Beiworten an, die große Dichter gebraucht hätten. . . . In dem Begriff der pensée délicate dagegen ist der Hinweis auf das Neue und Persönliche enthalten, das im Genieebegriff wichtig wird."

51) Traitée du beau. Amsterdam 1715, S. 68.

Also nur Leichtigkeit des Schaffens ist ihm charakteristisch. Wichtiger ist aber seine Einstellung zu den Regeln, in denen er nur Hilfsmittel sieht, die nützlich sind, aber entbehrt werden können. Ja, er räumt sogar die Möglichkeit ein, daß ein Werk voller Fehler trotzdem ausgezeichnet sein könne. An solchen Aeußerungen kann man die ganze Weite ermessen, die ihn von Boileau trennt.

Nachdem wir nun gesehen haben, wie in Frankreich sich die rationalistisch-klassizistische Kunstanschauung von innen her aufgelockert hat, wenden wir uns den deutschen Verhältnissen zu. Wie dort in Descartes steht hier in Leibniz ein großer Denker am Ausgangspunkt der Entwicklung. Nur ist die Einwirkung von Leibniz eine ungleich stärkere, da sein System sehr viel umfassender ist, als das cartesianische, und darin Gedanken enthalten sind, an die die neue Bewegung ohne weiteres anknüpfen konnte.

Einerseits ist die Rationalisierung des Weltzusammenhanges konsequenter durchgeführt, als bei einem der früheren Denker, indem Gott selbst, der noch bei Descartes durch das Wunder jederzeit die Naturgesetzlichkeit durchbrechen konnte, an die Naturgesetze gebunden ist, allerdings, stellen diese zugleich die Gesetzlichkeit seines Wesens dar. Die Welt steht also in einem durchgängigen Kausalzusammenhang. Durch die geniale Konzeption der Monadenlehre tritt nun auch das Individuelle innerhalb dieses starren Kosmos in sein Recht. Jede Monade spiegelt in sich das gesamte All mit der Fülle seiner Verknüpfungen. Die Monaden sind aber verschieden von einander. Das kann nicht am Inhalt des Aufgefaßten liegen, denn der ist stets gleich: das Universum, sondern nur an der Art des Auffassens. Der Unterschied zwischen den Monaden besteht in der unterschiedlichen Klarheit und Deutlichkeit, mit der sie das Universum erfassen. So entsteht ein großes Stufensystem, an dessen Spitze die Zentralmonade, Gott, mit vollkommener Klarheit der Vorstellung steht, und das hinunterreicht bis zur Materie, für die konsequenterweise auch Vorstellungen angenommen werden müssen. Diese aber sind durchaus dunkel und verworren, passiv und unbewußt. Leibniz nennt diese unbewußten Vorstellungen „petites perceptions". In diesen Zügen der Gesamtanschauung Leibniz's, von dem wir keine ausgeführte Aesthetik und auch keine Stellungnahme zu

52) Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture. Paris 1719, II, 7.

unserm besonderen Problem haben, liegen die wesentlichen Grundgedanken, auf denen die Aesthetik im allgemeinen und der Geniebegriff im Besonderen aufbauen konnten.[53] Einmal ist wichtig, daß Leibnitz in der Allgemeinheit des rein vernunftgemäßen Weltbildes den Gedanken des Individualistischen, Besonderen, Einmaligen philosophisch verankerte, damit wurde der Grund für einen qualitativen Individualismus gelegt, während die individualistischen Auffassungen des reinen Rationalismus quantitativ gerichtet waren.[54] Entscheidend ist aber weiterhin, daß innerhalb der rationalen Formung des Leibniz'schen Systems doch die irrationalen Inhalte zum ersten Male in der Aufklärung Platz fanden. Waren Traumleben, Phantasietätigkeit, unklare Vorstellungen etwa bei Descartes nur abwertig betrachtete Trübungen der klaren Vernunft, so erkennt der späte Leibniz den dunklen, „wogenden Urgrund der Seele" in seiner Bedeutung an. Er setzt in der Psychologie das Un- oder Unterbewußte zuerst in seine vollen Rechte ein, er erkennt das Geniale, schöpferische der unbewußten Seelenvorgänge (etwa des Traumlebens) positiv an. Eine Aeußerung sei hier noch angefügt, die die Gottähnlichkeit der schöpferischen Künstlerpersönlichkeit betont. Die Künstler schaffen da — nach Leibniz — „comme petites Dieux, qui imitent le grand architecte de l'Univers." Die tiefsten psychologischen Gedanken sprach Leibniz in den „Nouveaux essais" aus, die lange Zeit unbekannt im Manuskript auf der Bibliothek in Hannover lagen und erst 1765 veröffentlicht wurden.

Die Leibniz'sche Philosophie wurde nun zunächst von Wolff aufgenommen, allerdings in einer Form, die gerade die feinsten und weittragendsten Gedankengänge vergröberte und entstellte. Wichtig aber ist für unseren Zusammenhang, daß er die bedeutsamsten psychologischen Grundbegriffe von Leibniz bewahrt und verbreitet hat. — Es handelt sich da vor allem um Einbildungskraft und Witz (ingenium). Bäumler[55] weist darauf hin, wie sich diese Begriffe auf die herrschenden literarischen Parteien verteilen: „Die Schweizer nehmen die Einbildungskraft, Gottsched den Witz in Anspruch."

53) Auch Baeumler weist a.a.O. S. 37 auf seine entscheidende Bedeutung hin: „Es bedurfte in diesem Augenblick eines Mannes, der die Fähigkeit besaß, das allgemeine europäische Problem, das sich seit Gracian ankündigte (d. h. das der irrationalen Elemente im künstlerischen Schaffen), in sich aufzunehmen, zugleich aber Rationalismus, d. h. systematische Begabung genug, um vor diesem Problem nicht zu kapitulieren. Dieser Mann des Schicksals war Leibniz."

54) Vgl. Schmalenbach, In: Kantstudien. Bd. 34. 1920.

55) a.a.O. S. 142.

Gottsched schließt sich freilich im wesentlichen an Boileau an, auch bei ihm herrschen in Bezug auf künstlerische Produktion rationale Prinzipien vor, während die Phantasie eine ganz untergeordnete Rolle spielt. So spricht er im 2. Kapitel der „Critischen Dichtkunst" vom Charakter eines Poeten, wo es heißt:[56]

> „Weil nun diese natürliche Geschicklichkeit im Nachahmen bey verschiedenen Leuten auch sehr verschieden ist; so daß einige fast ohne alle Mühe eine große Fertigkeit darinnen erlangen, andre hergegen bey vieler Quaal und Arbeit dennoch hinten bleiben: so hat man angefangen zu sagen, daß die Poeten nicht gemacht; sondern gebohren würden, daß sie den heimlichen Einfluß des Himmels fühlen, und durch das Gestirn in der Geburt zu Poeten gemacht seyn müßten: das heißt in ungebundener Schreibart nichts anderes, als ein gutes und zum Nachahmen geschicktes Naturell bekommen haben ... Das ist nun meines Erachtens, die beste Erklärung, die man von dem Göttlichen in der Poesie geben kann; davon soviel Streitens unter den Gelehrten ist. Ein glücklicher munterer Kopf ist es, wie man insgemein redet; oder ein lebhafter Witz, wie ein Weltweiser sprechen möchte: das ist, was oben beym Horaz, Ingenium et mens diuinior heißt."

Also nur die angeborene Veranlagung, die aber wiederum kein besonderes Vermögen, sondern nur eine harmonische Abstimmung der Verstandeskräfte darstellt, erscheint Gottsched für den Dichter erforderlich. „Lebhafter Witz" und „Scharfsinnigkeit" machen das Genie aus, wobei Witz die Fähigkeit ist, Aehnlichkeiten der Dinge leicht zu erkennen, Scharfsinn diejenige, viele Einzelheiten an einem Dinge wahrzunehmen. So rationalistisch nüchtern erklärt Gottsched dann schließlich auch den „Einfluß des Himmels", der wenig später dem Geniegedanken geradezu religiöse Weihe verleihen sollte. Daher ist es selbstverständlich, daß er den Inhalt der Schrift Youngs völlig verwerfen muß, als er sie 1760 in seiner Zeitschrift: „Das Neueste aus dem Reiche der anmuthigen Gelehrsamkeit" bespricht. Auch das Wort Genie bekämpft er in demselben Zusammenhange:

> „Dieser Fremdling, das Genie, ist jetzt ein alltäglicher Gast. Was ist wohl dieser Ausländer, der sonst im Deut-

56) Versuch einer kritischen Dichtkunst, Leipzig 1742, 3. Aufl., S. 101 ff.

schen einfach Geist und Witz sich nannte, für ein Kerl?"

In dieser Aeußerung spricht sich die ganze Unfähigkeit aus, die neuen Strömungen auch nur zu begreifen, die Zeit war über Gottsched hinweggegangen.

Bei den Schweizern steht — wie schon erwähnt — das Prinzip der Einbildungskraft im Mittelpunkt, sie begründen ihre Lehre also ebenfalls auf einen Begriff der Leibniz-Wolffschon Psychologie. Auch sie stehen — das darf nicht übersehen werden — auf dem Boden der Nachahmungslehre. Das wird besonders deutlich, in der Vorrede Bodmers zu Breitingers „Kritischer Dichtkunst". Hier polemisiert er heftig gegen Dubos, weil dieser die unbedingte Notwendigkeit der Regeln bestritten habe. Auch Homer, Sophokles und Demosthenes haben zwar ohne Kunstbücher, nicht aber ohne Regeln geschrieben.

„Diese vortrefflichen Poeten und Redner sind vielmehr die ersten gewesen, welche die Kunst in der Natur gefunden und die Regeln ihrer gefundenen Kunst in dem Werke und der Ausführung geliefert haben. Und man hat die Kunst und die Regeln eben darum in ihren Schriften gefunden, weil sie von ihnen in selbige hineingebracht worden."[57]

Selbst wenn man mit Danzel[58] annimmt, daß hier wesentlich die immanenten Gesetze der Kunst unter „Regeln" zu verstehen sind, so beweist diese Auffassung doch, wie fern Bodmer dem unbewußten Schaffen des Genies stand. Trotzdem führt der Phantasiebegriff schon zu Ansätzen, die den Gedanken des genialen Schöpfertums vorbereiten. Ganz anders als Gottsched spricht Bodmer[59] von der Inspirationslehre:

„Daher entstuhnd bey ihm (Milton) das poetische Naturell, die Begeisterung, welche so große, so göttliche Werke hervorbringet, daß wir sie selbst göttlich nennen, und sie für eine unmittelbare Einflössung des Himmels ansehen."

Auch er bezeichnet den Dichter — ähnlich wie Shaftesbury — unter Hinweis auf die Etymologie des Wortes Poet — als Schöpfer. Daher erblickt Wolf[60] bei den Schweizern den Beginn der „Wendung zum Subjektivismus in der Aesthetik".

Waren in der bisherigen Entwicklung nur Einzelzüge auf-

57) Kritische Dichtkunst.
58) Gottsched und seine Zeit, Leipzig, 1848.
59) Neue Critische Briefe. Zürich, 1749. S. 10.
60) Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Aestetik des 18. Jahrhunderts, I. Band, Heidelberg 1923, S. 97.

weisbar, die die Einstellung zur schöpferischen Künstlerpersönlichkeit deutlich machten, finden wir nun bei Alexander Baumgarten, dem die ästhetische Wissenschaft ihren Namen verdankt, zum ersten Male eine begriffliche Bestimmung des Genies, die dann für lange Zeit die herrschende war und schließlich noch den Ausgangspunkt der Kant'schen Untersuchungen darstellt. Auch ist er der erste Deutsche, der Originalität als Forderung aufstellt. Die §§ 28—114 seiner „Aesthetica" handeln vom ingenium venustum, wie Baumgarten das bezeichnet, was wir heute Genie nennen. Er geht davon aus, daß das Genie in der Anlage gegeben sein muß, also nicht erlernbar sei. Zuerst gehören dazu ein guter Kopf, scharfe Sinne, ein starkes Gefühl, eine lebhafte Einbildungskraft, ein gutes Gedächtnis, die „natürliche poetische Anlage, etwas Neues zu schaffen". Nach Aufzählung aller dieser „Untererkenntniskräfte" weist Baumgarten (§ 28) auf Verstand und Vernunft hin und sagt, daß eine geniale Leistung nur zustande komme „per harmoniam facultatum cogniscitivarum inferiorum et superiorum". Dieser Gedanke der Zusammenstimmung der verschiedenen geistigen Kräfte wird sich als entscheidend erweisen für den Geniebegriff der deutschen Aesthetik bis zu Schiller und Kant. Zuerst diese tiefere wissenschaftliche Begründung gegeben zu haben, ist das unbestrittene Verdienst Baumgartens. Weiterhin spricht er dann (§ 58) noch von den Regeln, räumt zwar ein, daß einzelne göttliche Ingenia ohne Regel geschaffen haben, warnt aber vor einem Schaffen ohne Regeln wie überhaupt vor einem allzu freiem Gebrauch der Phantasie (§ 34).

Bei Gellert tritt nun, wie oben erwähnt, der Terminus Genie zum ersten Male stärker auf. Sachlich gewinnt der Begriff aber keine Vertiefung durch ihn. In seinen schon genannten Akademierenden, besonders der über den Nutzen der Regeln, fordert er Genie als Vorbedingung allen Schaffens, hebt aber auch die Bedeutung der Regeln hervor, da in ihnen Erfahrungen niedergelegt sind, die wir uns zu nutze machen können. „Es ist Thorheit, von Anderen gefundene Schätze nicht brauchen wollen, in der Hoffnung, daß man sie auch finden könne."[61]

Es folgen nun die ersten Spezialabhandlungen, die das Genie zum Gegenstand haben, auf die hier nicht näher eingegan-

61) Gellerts Abhandlungen und Reden (Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller und Dichter, 7. Teil), Carlsruhe 1774, S. 158.

gen werden kann, da sie das Problem sachlich nicht allzu beträchtlich fördern.[62] 1754 veröffentlicht der Mohrunger Theologe Sebastian Friedrich Trescho in den „Wöchentlichen Königsbergischen Frag- und Anzeigungsnachrichten" seine „Betrachtungen über das Genie". Philosophisch schließt er sich an Wolff an, behandelt sein Thema aber durchaus unter religiösen Gesichtspunkten. Genie ist ihm eine unmittelbare Gabe Gottes, bedeutet nur Anlage zu einer besonderen Tätigkeit und wird in den Dienst der sittlichen Weltordnung gestellt.

Als nächste Untersuchung erschien 1757/58 Johann Georg Sulzers „Analyse du Génie" in den „Jahrbüchern der Berlinischen Akademie". Sulzer schließt sich hier vollkommen an Baumgarten an, kommt aber später (1771—72) in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste" zu einem vor allen psychologisch viel tiefer dringenden Standpunkt, der besonders durch das Erscheinen der Werke von Young und Hamann (1760) und durch die Auffindung der Leibniz'schen „Nouveaux Essais" (1765) verursacht worden ist. Dieser spätere Standpunkt gehört indessen nicht mehr in diesen Zusammenhang.

1759 erschien Friedrich Gabriel Resewitz' Abhandlung „Ueber das Genie" in der Nicolaischen „Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste". In dieser sauberen und klaren philosophischen Arbeit, die ebenfalls aus der Schule Baumgartens stammt, wird versucht, durch scharfsinnige Analyse des Phänomens Genie der von den verschiedensten Punkten ausgehenden Diskussion eine sichere begriffliche Basis zu geben. Hierbei spielt vor allem der Gedanke „der anschauenden Erkenntnis" eine Rolle.

Ebenfalls auf Baumgarten beruht die 1762 anonym in den „Vermischten Beyträgen zur Philosophie und den schönen Wissenschaften" veröffentlichte Arbeit Carl Friedrich Flögels über das Genie, die nichts Neues bringt, aber die gesamte frühere Literatur über den Geniebegriff zusammenstellt.

Ehe ich nun von Young spreche, der selbst noch in der Welt der Empfindsamkeit stehend, unmittelbar zur Geniezeit überleitet, will ich, um der Entwicklung mehr historische Tiefe zu geben, zwei englische Denker behandeln, die sehr charakteristische Formen des Geniebegriffs ausgebildet haben. Vor allem muß darauf hingewiesen werden, daß in England

62) Eine eingehende Darstellung dieser Einzeluntersuchungen gibt Wolf, a.a.O., S. 111 ff.

durch das Vorherrschen der sensualistischen Strömungen[63] die starre Betonung der Kunstregeln nie so stark gewesen war wie beim kontinentalen (besonders dem französischen) Rationalismus. Lessing deutet das (1754) an in der Vorrede zu Mylius Schriften, 5. Brief: [64]

> „Sie wissen wohl, mein Herr, was die Regeln in England gelten. Der Britte hält sie für eine Sklaverey und sieht diejenigen, welche sich ihnen unterwerfen, mit eben der Verachtung und mit eben dem Mitleid an, mit welchem er alle Völker, die sich eine Ehre daraus machen, Königen zu gehorchen, betrachtet."

In England konnte sich der Geniegedanke viel ungehemmter entfalten, weil „das entwickelte Gefühl für differenziertes seelisches Leben" (Cassirer)[65] einen viel günstigeren Boden darstellte.

Eine besonders tiefe Ausgestaltung erfuhr nach mannigfachen früheren Ansätzen der Geniebegriff im Zusammenhang der Philosophie Shaftesburys, deren wesentlichsten Begriff er eigentlich darstellt.[66] — Der zentrale Begriff der Lehre Shaftesburys ist das schöpferische Selbst. Zugrunde liegt das Erlebnis der inneren Einheit von Natur und Geist. Das tätige Subjekt ergreift gestaltend die Welt und schafft somit eine Wert-Ordnung. Dementsprechend nimmt Shaftesbury eine Dreiteilung der Gegenstände vor, in: 1. tote „Formen" (dead forms), 2. schaffende „Formen" (forming forms), 3. die höchste Form (Nature, God, Pregnant Genius). — Der Grundzug der Persönlichkeitsphilosophie Shaftesburys ist antiintellektualistisch, emotional.[67] In der höchsten Steigerung der Gefühlskräfte, im Enthusiasmus, erhebt sich das Einzelwesen zum Urselbst, zum höchsten Genius, zu Gott. Weiser[68] hat häufig betont, daß Shaftesbury in die Entwicklungsreihe: Platon, Neuplatonismus,

---

63) Ueber den Zusammenhang dieses Empirismus mit der typischen Dichtkunst Englands, vgl. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig, Berlin, 1922, S. 215 f.

64) Sämtliche Schriften hrsg. v. Lachmann-Muncker, Stuttgart 1890, 6. Bd., S. 405.

65) Vgl. S. 25 dieser Arbeit.

66) Ueber diesen Denker vgl. das leider sehr unsystematische und weitläufige, in der Darbietung des Materials, in den rein darstellenden Partien aber unübertroffene Buch von Christian Friedrich Weiser, Shaftesbury und das deutsche Geistesleben. Berlin-Leipzig 1916.

67) Vgl. auch Rothacker, a.a.O. S. 70: „So lernen wir in dem enthusiastischen Individualismus Shaftesburys eine emotionale Form des Individualismus kennen, in welcher die Momente aller Gefühlsphilosophie, ein idealistisches, das den Geltungsanspruch begründet, und ein sensualistisches, das den sentimentalischen Zug erzeugt, sich deutlich sondern lassen."

68) a.a.O. S. 204—235.

Giordano Bruno, Mystik hineingehört, auf die schon oben als eng mit dem Geniegedanken verknüpft, hingewiesen wurde.[69] Die Weltauffassung Shaftesbury trägt aber selbst schon alle Züge des Geniebegriffs in sich, sie ist auf dem Gefühl begründet, enthusiastisch. Die schöpferische Individualität steht im Mittelpunkt, die menschliche Seele dringt in einem Akt ästhetischer Einfühlung in das Innerste der Natur, erweitert sich zur Allseele und wird hier gottähnlich. Alle diese Züge fordern als obersten Begriff den großen Genius Gott als höchstes schöpferisches Ich. Shaftesbury bezeichnet ihn als „the divine artificer, the good, great, pregnant genius". — Achtet man auf den ästhetischen, emotionalen Charakter des ganzen Gedankenbaues, so wird der hohe Rang erklärlich, den die künstlerische Persönlichkeit dort erhält. In den „Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times", die 1711 anonym erschienen, vergleicht Shaftesbury am Schluße des Soliloquy[70] benannten Teiles den wahren und den Pseudo-Dichter und kennzeichnet jenen so:

> „Such a Poet is indeed a second Maker, a just Prometheus under Jove. Like that Soveregn Artist or universal Plastick Nature, he forms a Whole, coherent and proportioned in itself with due subjection and subordinacy of constituent parts."[71]

So werden hier der höchste Genius Gott und der geniale Künstler in vergleichende Beziehung gesetzt, entsprechend der panentheistischen Auffassung der Immanenzphilosophie Shaftesburys ergibt sich die weitere Beziehung zwischen dem künstlerischen Schaffen und dem Schaffen der Natur. Weiser[72] faßt daher Shaftesburys Genielehre so zusammen:

> „Das künstlerische Genie ist eine Intelligenz, die als Natur wirkt, in ihm vereinigt sich das Bewußtlose mit dem Besonnenen, bewußte und bewußtlose Geistesenergie, durch den schaffenden Künstler erhebt sich die schöpferisch gestaltende Energie des unbewußten absoluten Geistes in die Sphäre der bewußten Geistigkeit."[73]

---

69) Vgl. S. 16 f dieser Arbeit.
70) Erschien 1738 zu Magdeburg in deutscher Uebersetzung unter dem Titel „Unterredungen mit sich selbst".
71) Band I, S. 207.
72) a.a.O. S. 258.
73) Einzelheiten über den Geniebegriff Shaftesburys finden sich bei Wolf, a.a.O. S. 16—24.

Im gleichen Jahre, in dem Shaftesburys „Characteristics" erschienen (1711), schrieb Addison seinen Spectator-Artikel über das Genie. War bei Shaftesbury das Genie notwendiger Teilbegriff eines großen philosophischen Gedankenkomplexes und im metaphysischen Zusammenhange begründet, so widmet Addison dem menschlichen Genie eine Sonderuntersuchung. Er führt es auf die Einbildungskraft (imagination) zurück, die angeboren ist. Diese Gabe stellt er entschieden höher als die bewußte Erziehung zum bel esprit. Addison sieht das wesentlichste Merkmal des genialen Typus in seiner Originalität: „An Imitation of the best Authors is not to be compare with a good Original."[74] Weiterhin unterscheidet Addison zwei Typen des Genies: das Naturgenie und das Bildungsgenie. Diese Unterscheidung klang schon bei Shaftesbury an, wird aber hier schärfer und bewußter durchgeführt. Das Naturgenie schafft aus sich, ohne Kenntnis der Kunstregeln, das Bildungsgenie hingegen hat seine Anlagen bewußt gesteigert durch Aufnahme der ästhetischen Gesetze. Zu der ersten Gruppe zählt Addison Homer, die Dichter des alten Testaments, Shakespeare, Pindar, zur zweiten: Platon, Aristoteles, Virgil, Cicero, Milton und Bacon. Wir sehen hier, daß auch bei Addison das Genie nicht nur für Künstler, sondern auch für Männer der Wissenschaft in Anspruch genommen wird. — Während die Unterscheidung zweier Unterarten des Genies später besonders bei Schiller eine große Rolle spielt, wird sie in der unmittelbar nächsten Entwicklung nicht beachtet, so daß etwa Young nur das Naturgenie behandelt.

c) Die Geniezeit und ihre Vorläufer.

Einen entscheidenden Einschnitt in der Geschichte des Geniebegriffs bedeutet das Jahr 1759. Im Frühjahr erschien in London die folgenreiche Schrift des 75 jährigen Edward Young: Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison, im Herbst des gleichen Jahres begann Johann Georg Hamann seine Schrift „Sokratische Denkwürdigkeiten", in der er seine Genieauffassung darlegt. — Allen Versuchen, zwischen der vom Rationalismus herkommenden Richtung in der Auffassung des Geniegedankens und der von Young-Hamann vertretenen einen vermittelnden Uebergang zu schaffen, liegt eine falsche Voraussetzung zu Grunde. Man kann

74) Nr. 160 des „Spectator", v. 3. 9. 1711.

die Genieauffassung vergleichen, man kann die Punkte hervorheben, in denen Berührungen vorliegen, das ist aber auch alles. Gemeinsam ist zwar der Gegenstand, aber völlig verschieden ist der Betrachtungsmittelpunkt, von dem her er angesehen wird. War in allen bisher betrachteten Prägungen des Geniebegriffs das Irrationale ein unbestimmbarer Rest im rationalen Gefüge, eine unbekannte Größe, die in die Rechnung eingesetzt werden mußte, so wird es jetzt zum entscheidenden Prinzip. Geradezu mit dem Jahr wird hier eine geistesgeschichtliche Wendung von tiefstgehender Bedeutung faßbar. — Wichtig ist, daß fast gleichzeitig an zwei räumlich getrennten Stellen (London-Königsberg), die oft bis in die wörtliche Formulierung hinein gleichen Gedankengänge konzipiert wurden. Hier beweist sich an einem Einzelfalle wieder die zeitgeschichtliche Notwendigkeit, mit der nicht nur bestimmte Fragestellungen, sondern auch bestimmte Lösungsmöglichkeiten in gewissen Epochen in die Erscheinung treten. Denn selbst wenn ein direkter Einfluß Youngs auf Hamann angenommen würde, der nicht bewiesen, aber möglich ist, ergibt sich bei diesem doch der Geniebegriff völlig folgerichtig aus dem Zusammenhange seiner früheren Schriften, daß selbst der Nachweis, Hamann habe Youngs Werk vor der Abfassung der „Sokratischen Denkwürdigkeiten" gekannt, nichts ändern würde. Außerdem ist aber Hamanns Geniebegriff trotz zahlreicher Uebereinstimmungen wesentlich anders getönt als bei Young. Standen bei Young z. T. ästhetische Interessen im Vordergrunde, entspringt Hamanns Genieauffassung rein der religiösen Sphäre.

Fast alle Einzelzüge, die Young zusammenstellt, lassen sich bei den verschiedenen Denkern vor ihm nachweisen, neu ist eben vor allem die bewußte Ueberordnung des Irrationalen über das Rationale, der veränderte Standpunkt, neu ist ferner die hinreißende leidenschaftliche Form dieser begeistert geschriebenen Zusammenschau. Originalität ist für Young das Kennzeichen des Genies, Originalität aber definiert er als Nachahmung der Natur. Selbst die mittelmäßigen Genies stehen höher als die hervorragenden Nachahmer, denn „sie erweitern das Reich der Wissenschaften."[75] Hier sehen wir auch gleichfalls eine weitere Eigentümlichkeit des Geniebegriffs bei Young, daß er geni-

75) Ich zitierte nach dem von Kurt Jahn herausgegebenen Neudruck der ersten deutschen Uebersetzung: „Gedanken über die Originalwerke", Leipzig 1760, (Bonn 1910 — Kl. Texte für theolog. u. philolog. Vorlesungen und Uebungen. Herausg. v. Lietzmann, Nr. 60), S. 9.

ales Schöpfertum nicht nur auf ästhetischem Gebiete, sondern auch auf wissenschaftlichem anerkennt. Bezeichnend für den grundsätzlich veränderten Standpunkt ist, daß Young sich nicht damit begnügt, das Genie neben die Vernunft zu stellen, sondern es dieser entschieden unterordnet. Damit wird sein radikaler Irrationalismus deutlich. So wenn er von den Regeln sagt: „Denn Regeln sind wie Krücken, eine notwendige Hülfe für den Lahmen, aber ein Hindernis für den Gesunden."[76]

Oder: „Der Gelehrsamkeit danken wir, das Genie verehren wir. Jene gewähret uns Vergnügen; dieses gewähret uns Entzückung. Jene unterrichtet; dieses begeistert und entsteht selbst aus der Begeisterung; denn das Genie stammt vom Himmel; die Gelehrsamkeit vom Menschen."[77]

Oder: „Das Genie ist von einem guten Verstande, wie der Zauberer von einem guten Baumeister unterschieden; jenes erhebt sein Gebäude durch unsichtbare Mittel, dieser durch den kunstmäßigen Gebrauch der gewöhnlichen Werkzeuge. Deswegen hat man stets das Genie für etwas göttliches gehalten. Niemals ist jemand ohne göttliche Begeisterung ein großer Mann geworden."[78]

Göttliche Begeisterung ist nämlich wie bei Shaftesbury, dessen ganze Philosophie auf dem Enthusiasmusbegriff beruhte, ein weiteres Kennzeichen des Genies. — Unterschiedlich ist dabei nur, daß Shaftesbury Panentheist war, während Young auf dem Boden eines „lebensvollen, supernaturalistischen, offenbarungsgläubigen Theismus"[79] steht. Daher liegt bei ihm der Akzent stärker auf dem Gedanken der Inspiration, die ganz dualistisch als Offenbarung gesehen ist, ein Zug, der bei Hamann noch entschiedener hervortritt, während der Shaftesbury'sche Gedanke, daß das Genie eine zweite Gottheit sei, nicht ausgesprochen wird, da er seinem transzendenten Theismus als Blasphemie erscheinen muß. Dieser religiöse Hintergrund, von dem sich sein Geniebegriff abhebt, spricht sich etwa in folgenden Sätzen aus:

„In dem bezauberten Lande der Einbildungskraft kann das Genie wild herumschweifen; da hat es eine schöpferische Gewalt. ... Auch liegt das weite Feld der Natur ihm offen. ... Soweit als die sichtbare Natur sich erstrecket, ... Aber

76) a.a.O. S. 16.
77) a.a.O. S. 19.
78) a.a.O. S. 15.
79) R. Unger: Hamann und die Aufklärung, Halle 1925, I. Bd., S. 280.

welcher Maler, wenn er auch das erhabenste, das uneingeschränkteste Genie hätte, kann uns das wahre Bild eines Seraphs zeichnen? Er kann uns nur so viel zeichnen, als seine oder andere Augen gesehen haben. Ob es gleich in der Tat unendlich mannigfaltig zusammengesetzt, vergrößert, lächerlich gemacht, erniedriget oder ausgeschmückt ist, und eben so verhält es sich mit den göttlichen Wahrheiten. Wer kann sie uns ohne Offenbarung entdecken? Um desto weniger sollte sich jemand erkühnen, diese göttlichen Wahrheiten, wenn sie geoffenbaret sind, bey Seite zu setzen, als wenn sie unserer Scharfsinnigkeit nicht angemessen genug wären.[80]

Und:

„Ein heiliger Gott ist in uns, sagt Seneca. In Absicht auf die Moralische Welt, ist das Gewissen, und in der Absicht auf die Welt des Verstandes, ist das Genie der Gott in uns. Das Genie kann uns in der Komposition ohne die Regeln der Gelehrsamkeit in Ordnung bringen. So wie das Gewissen uns in dem Leben, ohne die Gesetze des Landes, in Ordnung bringt. Dieses allein, kann uns schon zu guten Menschen und jenes allein oft zu großen Scribenten machen."[81]

In dieser religiösen Haltung berührt sich Youngs Geniebegriff am innigsten mit dem Hamanns.[82] Unger weist die ersten Spuren des Geniebegriffs in den „Biblischen Betrachtungen" (1758) nach, die Hamann bei der mystisch-symbolischen Deutung des „Originalwerks" der Bibel kannen. — Das eigentlich entscheidende Werk ist aber — wie schon erwähnt — die Schrift „Sokratische Denkwürdigkeiten". Die Gestalt des Sokrates ist für Hamann der Grundtyp des religiösen Menschen, der durch die rationale Sphäre bis zur Selbstaufhebung des Wissens hindurch gegangen ist. In der Sokratischen Unwissenheit sieht er die Wurzel der Genialität. Hierbei weist er auch auf den Genius des Sokrates hin.[83]

„Sokrates hatte also freylich gut unwissend seyn; er hatte einen Genius, auf dessen Wissenschaft er sich verlassen konnte, den er liebte und fürchtete als seinen Gott, an

80) a.a.O. S. 19 f.
81) a.a.O. S. 17.
82) Eine erschöpfende Darstellung gibt Unger, a.a.O. S. 275 ff. im 25. Kapitel: Der Geniegedanke, auf die ich im einzelnen verweisen möchte.
83) Schriften, herausg. v. Friedr. Roth, Berlin, 1821—25. — II, S. 38.

dessen Frieden ihm mehr gelegen war, als an aller Vernunft der Egypter und Griechen, dessen Stimme er glaubte und durch dessen Wind ... der leere Verstand eines Sokrates so gut, als der Schooß einer reinen Jungfrau, fruchtbar werden kann."

Vom Gedanken der Unwissenheit, der religiösen docta ignorantia aus vollzieht Hamann nun die Wendung ins Aesthetische:[84]

„Was ersetzt bey Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bey einem Shakespear die Unwissenheit oder Uebertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie, ist die einmüthige Antwort."

Wie bei Young ist also das Schöpfen aus dem Irrationalen das Wesentliche. Hierin sieht er die höhere Erkenntnis, die hinausführt über die Grenzen rationaler Gesetzlichkeit. So charakterisiert er das Wirken des Genius in einem der von ihm besonders geschätzten biblischen Bilder:[85]

„Ein Engel fuhr herab zu seiner Zeit und bewegte den Teich Bethesda, in dessen fünf Hallen viel Kranke, Blinde, Lahme, Dürre lagen und warteten, wenn sich das Wasser bewegte. Eben so muß ein Genie sich herablassen, Regeln zu erschüttern, sonst bleiben sie Wasser: und man muß der erste seyn, hereinzusteigen, nachdem das Wasser bewegt wird, wenn man die Wirkung und Kraft der Regeln, selbst erleben will."

An die Stelle der abgelehnten rationalen tritt nun die betont emotionale Grundhaltung, die die höchste Steigerung der Gefühlskräfte fordert:[86]

„Wie wollen Sie den erstgeborenen Affect der menschlichen Seele dem Joch der Beschneidung unterwerfen? Kannst du mit ihm spielen, wie mit einem Vogel? oder ihn mit deinen Regeln binden."

Aus der Tiefe des autonomen Ichs heraus gestaltet das Genie, so allein entsteht wahre, d. h. erlebte Kunst. So schreibt Hamann an Jacobi:[87]

„Selberkenntnis ist und bleibt das Geheimnis echter Autorschaft. Sie ist der tiefe Brunnen der Wahrheit, die

84) a.a.O. II, S. 38.
85) a.a.O. II, S. 430.
86) a.a.O. II, S. 198.
87) J. G. Hamanns, der Magus im Norden, Leben und Schriften, hg. v. Fritz Gildemeister, 1857—73. Bd. V, 278.

im Herzen, im Geiste liegt, von da in die Höhe steigt und sich wie ein dankbarer Bach durch Mund und Feder ergießt, wohltätig ohne Geräusch und Ueberschwemmung."

Im Zusammenhang mit diesem schöpferischen Zug des Genies wird Gott als höchstes Genie bezeichnet, als dessen geniale Schöpfung u. a. auch die Möglichkeit des christlichen Lebens angesprochen wird.[88]

„Es giebt Handlungen höherer Ordnung, für die keine Gleichung durch die Elemente dieser Welt heraus gebracht werden kann. Eben das Göttliche, das die Wunder der Natur, und die Originalwerke der Kunst zu Zeichen macht, unterscheidet die Sitten und Thaten berufener Heiligen. Nicht nur das Ende, sondern der ganze Wandel eines Christen ist das Meisterstück des unbekannten Genies, das Himmel und Erde für den einigen Schöpfer, Mittler und Selbsthalter erkennet und erkennen wird, in verklärter Menschengestalt."

Damit ist der Ring geschlossen, die Hamannsche Genieauffassung wendet sich wieder ins Religiöse, Gottbezogene zurück. Diese Sphäre einer transzendenten, mystisch gefärbten Religiosität ist der einzig entscheidende Untergrund, aus dem alle Gedanken Hamanns hervortreten. Daher kehrt der Gedanke der göttlichen Offenbarung, der von Young schon gelegentlich unterstrichen wurde, gewissermaßen als Generalbaß zu den vielfältigen Variationen des Geniegedankens wieder. Unger sagt über diesen Punkt, daß sich in Hamanns diesbezüglichen Bildern eine „göttliche Inspiration, eine mystische Erleuchtung, Eingebung oder Theopneustie, ein heiliger Enthusiasmus als subjektives Korrelat der göttlichen Offenbarung, im Glauben wurzelnd, aber wie jene selbst, bewirkt vom Heiligen Geiste"[89] ausspricht. — Auch das Daimonion des Sokrates deutet er um, indem er es in Beziehung setzt zur Offenbarungsinspiration des christlichen Propheten:[90]

„Könnte man nicht von Sokrates, wenn er sich auf seinen Schutzgeist bezieht, eben das sagen, was von Petrus steht: Er wußte nicht was er sagte, oder von Kaiphas, der prophezeite und göttliche Wahrheiten verkündigte, ohne daß

88) a.a.O. II. S. 158/9.
89) Unger, a.a.O. S. 285.
90) a.a.O. I, S. 138.

er noch seine Zuhörer das Geringste von dem wahrnehmen, was Gottes Geist durch ihn redete."

An Hamann schließt sich nun unmittelbar die Entwicklung an, die der Geniebegriff in der Geniezeit gewonnen hat. In einer großen Zahl von Fällen lassen sich unmittelbare Beziehungen zwischen den einzelnen Persönlichkeiten der Geniebewegung und Hamann nachzuweisen.

Das gilt zunächst für Herder, dessen Geniebegriff, wie er sich etwa bis zum Jahre 1774 entwickelt hat, in diesen Zusammenhang gehört. Ich begnüge mich mit einer ganz knappen Skizze, weil gerade hierüber eine Spezialuntersuchung Hermann Wolfs[91] vorliegt, auf die ich im einzelnen verweise. —

Das Grunderlebnis der Jugend, die um 1740 geboren wurde, und um das Jahr 1759 das Lebensalter erreichte, dem das leidenschaftliche Aufnehmen lebendiger Gegenwartsströmungen zu entsprechen pflegt, war das entschiedene Primat des Irrationalen. Ihre Jugend war erfüllt von der geistigen Atmosphäre der Empfindsamkeit, mit seiner Betonung gefühlsmäßiger subjektiver Seelenkräfte, seiner starken Hinneigung zu psychologischer Zerfaserung, die schon im Pietismus ausgebildet worden war. Das Besondere, Eigentümliche des Individuums trat in dem Maße in den Vordergrund, in dem das blasse, rein quantitative Individualbild des Rationalismus zurückgedrängt wurde. Ging diese Stimmungswelt nun von der älteren, etwas zaghaft tränenseligen Generation, wie sie etwa durch Gellert repräsentiert wird, über auf eine Jugend, die in diese Gefühlslage ihr titanisches, jugendlich-optimistisches Kraftbewußtsein einströmen ließ, dann war die Grundlage für die Epoche der Geniezeit gegeben. So ist die Seite der Zeit zu verstehen, die durch den heute geläufigen Ausdruck „Sturm und Drang" charakterisiert wird. — Auf dieser Grundlage kann natürlich eine klare Begriffsbestimmung, wie sie von den Denkern in der ersten Hälfte des Jahrhunderts gegeben wurde, nicht mehr erwartet werden. Aus einer Fülle fragmentarischer Bemerkungen, mehr gefühlshafter als logisch formulierter Sätze, farbiger, vieldeutiger Gleichnisse usw. muß versucht werden, eine Art Geniebegriff herauszudestillieren. — Herder ist wie sein Lehrer

91) Die Genielehre des jungen Herder. (In: Deutsce Vierteljahrsschrift für Literatur-Wissenschaft und Geistesgeschichte, herausg. v. P. Kluckhohn, und E. Rothacker. III. Bd., Halle 1925, S. 401 ff.)

Hamann stark religiös eingestellt, so übernimmt er von diesem zuerst die Auffassung eines leitenden inspirierenden Genius. Besonders die häufige Zitierung des „Sokratischen Dämons" zeigt die Anlehnung an Hamann'sche Gedankengänge. So schreibt er in einem Brief an seine Braut:[92]

> „Ich glaube jeder Mensch hat einen Genius, das ist im tiefsten Grunde seiner Seele eine gewisse göttliche prophetische Gabe, die ihn leitet; ein Licht, das, wenn wir darauf merkten, und wenn wir's nicht durch Vernunftschlüsse und Gesellschaftsklugheit .... ganz betäubten und auslöschten, ich sage, was uns dann eben auf den dunkelsten Punkt der Scheidewege einen Strahl, einen plötzlichen Blitz vorwirft; wo wir eine Szene sehen, oft ohne Grund und Wahrscheinlichkeit, auf deren Ahndung ich aber unendlich viel halte. Das war der Dämon des Sokrates. Er hat ihn nicht betrogen, er betrügt nie... Es gehört auch zu ihm so viel innerliche Treue und Aufmerksamkeit, daß ihn nur achtsame Seelen, die nicht aus gemeinem Koth geformt sind, und die eine gewisse innerliche Unschuld haben, bemerken können."

Ein Unterschied aber zu Hamann liegt in der Form der Religiosität. Galt für Hamann sein strenger transzendenter Theismus als besonders typisch, so steht der junge Herder wie alle Vertreter der Geniezeit auf pantheistischer Grundlage. Dem Ueberschwang der emotionalen Seelenkräfte entspricht das Gefühl, daß Gott in der Seele des Menschen lebt, diese Seele aber eins ist mit dem innersten Wesen der Natur, des beseelten Kosmos. Das Ich nimmt in der grenzenlosen Ausweitung des Gefühls die ganze Natur in sich auf. Das Schöpfertum des „gottgleichen Genius", das später in seinem Zusammenhang mit dem weltanschaulichen Typus des objektiven Idealismus nachgewiesen werden wird, und das schon bei Scaliger, Giordano Bruno, Leibniz, Shaftesbury u. a. angetroffen wurde, tritt nur in der Geniezeit besonders deutlich hervor. Aus der großen Zahl der dahin gehenden Aeußerungen[93] will ich eine besonders prägnante herausheben, die in Form und Inhalt als typisch für die Geniezeit gelten kann, Herder schildert in

92) Veröffentlicht von Jakob Minor in seiner Schrift: Johann Georg Hamann in seiner Bedeutung für die Sturm- und Drangperiode. — Frankfurt a. M. 1881. S. 30 f.

93) Weiteres Material bei Wolf, a.a.O. S. 412 ff.

seinem Gedicht „Die Schöpfung" die Erschaffung der Welt und aller Wesen bis zum Menschen:[94]

„.... die Schöpfung itzt am Ziel
harret, schweigt noch! — Ihr Gefühl
wandelt in sich; und vermißt
was Geschöpf und Schöpfer ist;
suchet Einen, der mit Geist
schmeckt und was er ist, geneußt
suchet, der mit Gottesblick
alle Schöpfung strahlt zurück! —
In sich von sich. Und selbst sich
In sich stral' und walte frei
und wie Gott ein Schöpfer sei.
Sieh' den suchet, jetzt am Ziel
Gottes Schöpfer, wirft Gefühl
in sich das, was sie vermißt,
und der Mensch — der Gott — er ist!
Neu Geschöpf, wie nenn' ich dich! —
Gott der Schöpfung, lehre mich —
doch ich bin, ich bin es ja,
dem dies Gottesbild geschah!"
„Ich wie Gott! Da tritt in mich
Plan der Schöpfung, weitet sich,
drängt zusammen und wird Macht!
endet froh und jauchzt: vollbracht!"

Bereits um 1774[95] tritt dann eine Beruhigung und Klärung ein, die wir früher oder später in der Klassik allgemein sehen. Darüber wird bei Gelegenheit Goethes Näheres zu sagen sein. Hier interessiert nur der Herder der Genieperiode.

Von vornherein sehr viel maßvoller ist Gerstenberg, der sich ebenfalls an Hamann und die Prinzipien von dessen Kritik und Aesthetik anschließt.[96] Er entwickelt seinen Geniebegriff im 20. seiner „Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur". Zunächst lehnt er die Definitionen Sulzers und Flögels ab:

94) Sämtl. Werke, hg. v. B. Suphan, Berlin 1877—1913, VI, 190.

95) Worauf Julius Ernst in seiner Dissertation, „Der Geniebegriff der Stürmer und Dränger und der Frühromantiker, Zürich 1916, S. 26 f., die sich im übrigen im losen Zusammenschichten einschlägiger Zitate erschöpft, und Wolf, a.a.O. S. 418 ff. hinweisen.

96) Vgl. das ausführl. Hamannzitat im 12. der „Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur" (1766—67) und die angeschlossenen Bemerkungen, in denen er seine Verehrung für ihn betont: „... sollte man nicht lieber ganze Bände von ihm, als Bogen von entgegengesetztem Geschmacke lesen wollen?" (S. 83). — Ich zitiere nach dem von A. v. Weilen, veranstalteten Neudruck, Stuttgart 1888.

„Was diese Gelehrten Genie nennen, ist bloß bestimmte Fähigkeit, und unzulänglich, das Werk des Genies von Meisterstücken[97] großer Köpfe ohne Regeln zu unterscheiden."[98]

Er weist auch mit scharfem Blick für das Entscheidende, auf die eigentliche Schwierigkeiten einer Erklärung dessen hin, was Genie sei:[99]

„.... warum verlangen sie so etwas von mir zu wissen, was ich und niemand Ihnen sagen kann, so lange unsere Psychologie sich noch mit der Oberfläche der Seele beschäftigen muß? Derjenige ist gemeiniglich am bereitwilligsten, Erklärungen und deutliche Begriffe darzubieten, der die Schranken seiner Einsicht am wenigsten fühlt; und wir sind voreilig genug, aus den Phänomen auf die Ursachen und Triebfedern zu schließen, da wir doch über den inneren Mechanismus der Seele, ... in der blindesten Unwissenheit tappen."

Um nun doch zu einer Definition zu gelangen, schränkt Gerstenberg das „Genie überhaupt" ein auf das „poetische Genie", d. h. er spricht nicht vom genialen Forscher, Feldherrn usw., sondern nur vom künstlerischen Genie. Weder erlernbare Fähigkeit, noch Schöpferkraft und Erfindungsgabe, noch Einbildungskraft bezeichnen das Wesen des Genies völlig, sondern der „Betrug einer höheren Eingebung".[100]

„Der beständige Ton der Inspiration, die Lebhaftigkeit der Bilder, Handlungen und Fictionen, die sich uns darstellen, als wären wir Zuschauer, und die wir mit bewunderndem Enthusiasmus dem gegenwärtigen Gotte zuschreiben: Diese Hitze, diese Stärke, diese erhaltende Kraft, dieser überwältigende Strohm der Begeisterung, der ein beständiges Blendwerk um uns her macht, und uns wider unsern Willen zwingt, an allem gleichen Antheil zu nehmen — das ist die Wirkung des Genies..... Die Illusion des gegenwärtigen Gottes — die Inspiration — die vivida vis animi — .... durch sie allein konnten Erdichtungen Wahrheit werden."[101]

97) A. v. Weilen weist (a.a.O. S. LXVI) darauf hin, daß unter „Meisterstücken" Gerstenberg „in ganz unrichtiger Auffassung eigentlich regelmäßige Stücke versteht."
98) a.a.O. S. 216.
99) a.a.O. S. 217.
100) a.a.O. S. 227.
101) a.a.O. S. 222.

Zu einer schärferen Formulierung gelangt Gerstenberg nicht, obwohl er sich in Auseinandersetzungen mit den ästhetischen Begriffen der Zeit intensiv darum bemüht. Entscheidend ist jedenfalls, daß er die Imagination, der er eine tiefschürfende Interpretation gibt, als „bildliche Empfängnis der Objecte in der Seele", als „eine Wendung in der Art zu denken, wodurch jeder bestimmte Gegenstand mit allen seinen Verhältnissen, Beziehungen und Phänomenen, mittelbar oder unmittelbar, zur Individualität des Dichters übertritt,"[102] zwar vom Genie als unzertrennlich erachtet, aber nicht mit diesem gleich setzt. Er fordert die „Illusion einer höheren Eingebung", die er nicht mit „Begeisterung" gleich gesetzt wissen will, er faßt sie aber oben auch als vivida vis animi. Hier scheint mir die Möglichkeit, eines vorsichtigen Hintastens zu dem gegeben zu sein, was Gerstenberg sagen will. Er meint eine allerhöchste Steigerung des Emotionalen, ein Schaffen aus den unbekannten und unfaßbaren Kräften des Unterbewußtseins, für die es in der Psychologie der damaligen Zeit noch an der differenzierten Terminologie mangelte. Daher auch die anfangs geäußerte Resignation, etwas über das Wesen des Genies zu sagen, „so lange unsere Psychologie sich noch mit der Oberfläche der Seele beschäftigen muß."

Werden die Forderungen der Originalität, der Erfindung und des unbewußten Schaffens frei von aller Regel übernommen, so sehen wir hier einen Vorstoß zu den Quellen der gesteigerten Emotionalität, aus der der zwingende Ausdruck sich gestaltet, versucht. Dieser Ansatzpunkt des höchsten Subjektivismus rückt in der Geniezeit in den Mittelpunkt des Geniebegriffs. Die aufs höchste gesteigerte Gefühlswelt des Einzelnen wird nun zum Mittelpunkt der Welt- und Kunstanschauung. In dieser leidenschaftlichen Erregung der Seele fließt das Wesen des Genies mit dem innersten Wesen der Welt zusammen. Im Schaffensakt gestaltet das Genie sein eigenes Wesen. Ich verweise hier auf eine Charakteristik dieser Einstellung, die Korff gibt und die ich im Zusammenhang weiter unten[103] anführe, nach der das Kunstwerk eine Schöpfung „... in dem Sinne, wie das Kind ein lebendiges Geschöpf seines Erzeugers ist, nicht aber eine Schöpfung wie das Haus des Baumeisters".

102) a.a.O. S. 224.
103) Vgl. S. 65 dieser Arbeit.

Diese Auffassung klang schon bei Hamann an in der bereits erwähnten Briefstelle an Jacobi.[104] — Einen ganz besonders prägnanten Ausdruck findet aber die neue Einstellung in den Worten, die bereits Koberstein[105] als „das Merkwürdigste" bezeichnet, was „in Deutschland selbst während der Geniezeit über das Genie geschrieben worden ist." Sie stammen von Lavater[106] und finden sich in seinen „Physiognomischen Fragmenten" (1778). Den langen Ausführungen, die mehr einen überschwänglichen, hymnischen Erguß voller poetischer Bilder, Metaphern und Gleichnissen als eine Folge klarer Gedanken darstellen, will ich nur einige charakteristische Sätze entnehmen:

> „Nenn's Elasticität der Seele oder der Sinne und des Nervensystems, die leicht Eindrücke annimmt, und mit einem schnell ingerierten Zusatz lebendiger Individualität zurückschnellt."

Vom Urgenie heißt es:

> „sein Denken sei Anschaun, sein Empfinden Tat, seine Tat unwidertreiblich und unaustilgbar. — Wo sind Dichter, die ihrer eigenen Seele Schöpfungen, oder vielmehr das, was sie mit Liebe sahen und hörten, — und nur das, und das rein und ganz — herausblitzten, herausleuchteten, strömten, darstellten? Schöpfungen, in denen sich die Seele wie die Gottheit in ihren Werken erspiegelt? Schöpfungen, die der ewige Schöpfer durchregt und durchhaucht — in denen man, wie im lebenden und liebenden Antlitz, voll gegossen die lebende und liebende Seele erblickt ...."

Bei der grenzenlosen Weite der Anschauungen geht fast jede gedankliche Klarheit und begriffliche Unterscheidung verloren. „Genie ist Liebe", „Genie ist Genius", „Genie ist Religion"; solche allgemeine Gleichsetzungen entleeren den Begriff in dem Maße, in dem sie ihn erweitern, sie sagen alles und nichts. Trotzdem sind aber einige Gedankentrümmer herauszulösen, die eine vorsichtige Rekonstruktion der verlorenen Form ermöglichen. Auch bei Lavater sind Irrationalität und Religiosität, die stark pantheistisch orientiert ist, aber Schwankungen zu einem

---

104) Vgl. S. 40 dieser Arbeit.
105) Geschichte der Deutschen National-Literatur, 5. Aufl., Leipzig 1873, 4. Bd., S. 26.
106) Physiognomische Fragmente, IV. Versuch (1778), S. 80 ff.

transzendenten Theismus aufweist, die Grundlagen. Wer schafft „als wenn's ihm ein Genius, ein unsichtbares Wesen höherer Art diktiert oder angegeben hätte, der hat Genie; als wenn er selbst ein Wesen höherer Art wäre, der ist Genie.[107] In unseren Zusammenhang gehört vor allem die Stelle von der „Elasticität der Seele ... die leicht Eindrücke annimmt, und mit einem schnell ingerierten Zusatz von lebendiger Individualität[108] zurückschnellt." Weiterhin charakteristisch für die Auffassung der Kunstschöpfung als Wesensausdruck des Individuums ist eine Briefstelle Goethes, der am 21. August 1774 an Fritz Jacobi schreibt:

> „Sieh, Lieber, was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist, die Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt, die alles packt, verbindet, neu schafft, knetet und in eigener Form, Manier wieder herstellt, das bleibt ewig Geheimnis, Gott sei Dank, das ich nicht offenbaren will den Gaffern und Schwätzern."

Wie sich Goethes Geniebegriff von diesem Standpunkt weiter entwickelt und wandelt, das zu zeigen, ist Aufgabe des speziellen Teiles.

d. Der Geniebegriff der Klassik bei Kant und Schiller.

Nachdem nunmehr der Geniegedanke auf dem Gipfel seiner Entwicklung dargestellt worden ist, soll gezeigt werden, wie auf die stürmische, leidenschaftliche Uebersteigerung der Geniezeit eine Periode folgt, in der die strudelnden Quellen in klarumgrenzte Becken und Gräben gefaßt werden. Man gewinnt Abstand von der emotionalen Uebertreibung und knüpft wieder an die rationalen Erklärungsversuche an, die im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts auf Grund der Wolff'schen Metaphysik gemacht wurden. Trotzdem tritt aber eine Erweiterung und Vertiefung des Geniebegriffs in Erscheinung, die wesentlich der Steigerung des Gedankens in der Geniezeit zu danken ist. Man kann also sagen, daß der verhältnismäßig enge Inhalt des rationalistischen Geniebegriffs durch die Impulse der Geniezeit erweitert worden ist, oder anders gewendet, daß die

---

107) Näheres über Lavaters Geniebegriff in seinen religiösen Zusammenhängen gibt Christian Janentzky, J. C. Lavaters Sturm und Drang im Zusammenhang seines religiösen Bewußtseins, Halle, 1916, S. 143 ff., wo auch auf den Zusammenhang mit Hamann hingewiesen wird.

108) von mir gesperrt.

verfließende, zu völliger Formlosigkeit führende Auffassung dieser Epoche nachträglich rationalisiert wird. Das geschieht vor allem durch Kant und in engem Zusammenhang mit ihm durch Schiller.

Schlapp hat in seinen eingehenden Untersuchungen[109] bewiesen, daß die wesentlichsten Elemente des Geniebegriffs bei Kant schon um 1775 besonders in den Anthropologie-Vorlesungen, von denen mehrere Nachschriften erhalten sind, dargestellt worden sind. Trotzdem will ich mich hier nur an die „Kritik der Urteilskraft" anschließen, da die dort gegebene Fassung die reifste und abschliessende ist, die den Geniebegriff Kants am klarsten zur Darstellung bringt. Mir liegt ja hier nur an der knappen Feststellung des wesentlichsten zu Vergleichszwecken, der komplizierten Entstehungsgeschichte, der Kritik und Verarbeitung fremder Anregungen, so reizvoll es wäre, nachzugehen, würde hier nur die Schärfe des Gedankenganges durchbrechen.

In Kants Aesthetik sehen wir die ganz eigentümliche Tatsache vor uns, daß sie zwar durchaus unempirisch konzipiert, d. h. nicht von den Kunstwerken abgezogen, vielmehr aus reinen Begriffen entwickelt worden ist und trotzdem die begriffliche Fassung dessen darstellt, was in der klassischen deutschen Dichtung künstlerisch Gestalt gewonnen hat. Nach der Uebersteigerung des Subjektivismus in der Genieperiode knüpft Kant wieder an Wolff-Baumgarten an, objektiviert im Inhalt und rationalisiert in der Form. Die Aeußerungen über das Genie finden sich in der „Kritik der Urteilskraft" als Einschub zwischen der Analytik und der Dialektik der ästhetischen Urteilskraft,[110] und werden gewonnen bei der Untersuchung der Geschmacksurteile. An den Anfang stellt Kant die bekannte Definition:[111]

> „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel giebt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemüthsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt."

Er folgert daraus: 1. daß „Originalität seine erste Ei-

109) Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der „Kritik der Urteilskraft", Göttingen 1901.
110) § 46—50.
111) Kritik der Urteilskraft, herausg. v. Karl Kehrbach, Leipzig, 1887, S. 174.

genschaft sein müsse", 2. daß „seine Produkte zugleich Muster, d. i. exemplarisch sein müssen", 3. daß es unbewußt und unwillkürlich schaffe (hier erinnert Kant an die antike mythologische Genius-Vorstellung) und 4. daß das Genie nur auf dem Gebiete der schönen Kunst, nicht aber auf dem der Wissenschaft möglich sein soll. Hier liegt allerdings ein logischer Irrtum vor,[112] indem Kant die Unbegreiflichkeit des genialen Schaffens mit der des Produktes verwechselt, und schließt, daß das wissenschaftliche Schaffen nicht genial sein könne, da die wissenschaftlichen Leistungen ja voll einsehbar und begreiflich wären. Hier liegt einer quaternio terminorum der Begriff Leistung einmal als Tätigkeit und einmal als Ergebnis dieser Tätigkeit zu Grunde. Originalität, Regelgebung, unbewußtes Schaffen sind also die wesentlichen Eigentümlichkeiten des Genies, hier stimmt Kant mit den Forderungen der Geniezeit durchaus überein. Nun macht er aber eine Einschränkung:[113]

> „Das Genie kann nur reichen S t o f f zu Producten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben und die F o r m erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent."

Dieses durch die Schule gebildete Talent bezeichnet Kant auch als Geschmack, der notwendigerweise zur genialen Fülle hinzutreten muß, damit ein schönes Kunstwerk entstehen kann. Diese Mittelstellung des Genies zwischen Freiheit und Regel entspricht der der Kunst zwischen Natur und Freiheit, der der Urteilskraft zwischen Verstand und Vernunft und der des Gefühls der Lust und Unlust zwischen Erkenntnis- und Begehrungsvermögen. Das muß beachtet werden, wenn Kant jetzt die „Vermögen des Gemüts, die das Genie ausmachen", betrachtet. Er bezeichnet sie als Eingebungskraft und Verstand, auf deren Zusammenstimmung das Geschmacksurteil überhaupt beruht. Ihr freies Zusammenspiel erzeugt das subjektive Lustgefühl, und dessen Allgemeingültigkeit das ästhetische Urteil. Das „belebende Prinzip im Gemüthe", das diese „Gemütskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt" zu diesem Zusammenspiel, nennt Kant „Geist", er definiert dann nochmals in anderer Wendung Genie als „die musterhafte Originalität der Naturgabe

112) Worauf auch schon Bruno Bauch hingewiesen hat (Nord und Süd. Bd. 107, Breslau 1903, S. 71).
113) a.a.O. S. 177.

eines Subjectes im freien Gebraucne seiner Erkenntnisvermögen".[114] Geist ist für Kant auch „das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen",[115] ebenso wie er an anderer Stelle[116] das Genie erklärt als „das Vermögen ästhetischer Ideen". Unter ästhetischen Ideen ist zu verstehen „diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann."[117] Sie ist also das Gegenstück einer Vernunftidee, „welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann."[118] In diesem Begriff der ästhetischen Idee ist die ganze Fülle der künstlerischen Welt eingeschlossen, ebenso wie im Geniebegriff alle Möglichkeiten schöpferischer Entfaltung enthalten sind. Das ist das Wesentliche an der Formulierung Kants, daß er dem vollen Reichtum der Genieauffassung gerecht wird, trotz der Strenge und begrifflichen Bestimmtheit seiner erkenntnistheoretischen Ableitung. Das wird erreicht durch eine gewisse Dynamik seiner ästhetischen Begriffe, die auf lebendiger Harmonie beruhen und sich so in einer Art labilen Gleichgewichts befinden. Von der erkenntnistheoretischen Grundlegung aus führt dann Schiller diese Gedankengänge im ästhetischen Gebiet weiter.

Angemerkt sei noch, daß Kant trotz dieser bedeutsamen Vertiefung des Geniebegriffs das Wort Genie ablehnte, so schlägt er in seiner „Anthropologie"[119] vor:

> „Wie wäre es also, wenn wir das französische Wort genie mit dem deutschen „eigenthümlicher Geist" ausdrückten? Denn unsere Nation läßt sich bereden, die Franzosen hätten ein Wort dafür aus ihrer eigenen Sprache, dergleichen wir in der unsrigen nicht hätten, sondern von ihnen borgen müßten, da sie es doch selbst aus dem lateinischen Genius geborgt haben, welches nichts anderes als einen eigenthümlichen Geist bedeutet."

Vielleicht mag hier auch die Abneigung gegen die Bewegung mitwirken, die das Wort Genie zu ihrem Losungswort gemacht hatte. Kant findet hier sehr scharfe Worte der Ablehnung:[120]

114) a.a.O. S. 187.
115) a.a.O. S. 182.
116) a.a.O. S. 219.
117) a.a.O. S. 182.
118) a.a.O. S. 182.
119) § 47.
120) a.a.O. S. 177.

„Da nun die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliches Stück vom Charakter des Genies ausmacht, so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen und glauben, man paradire besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde."

Wenn jetzt noch kurz Schillers Geniebegriff umrissen werden soll, so ist es natürlich unmöglich, die Uebereinstimmungen und Gegensätze zwischen seiner Aesthetik und der Kants herauszuarbeiten, zumal die Dinge hier viel komplizierter liegen, als es bei manchen Bearbeitern dieses Gegenstandes hervortritt, die Schiller in allzu großer Abhängigkeit von Kant sehen. Eine ausführliche Definition des Genies gibt Schiller in seinem Aufsatz „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" (zuerst 1795—96 in den „Horen"):[121]

„Naiv muß jedes wahre Genie seyn, oder es ist keines. Seine Naivität allein macht es zum Genie, und was es im Intellektuellen und Aesthetischen ist, kann es im Moralischen nicht verläugnen. Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit und den Zuchtmeistern der Verkehrtheit, bloß von der Natur oder dem Instinct, seinem schützenden Engel, geleitet, geht es ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmacks, in welchen, wenn es nicht so klug ist, sie schon von weitem zu vermeiden, das Nichtgenie unausbleiblich verstrickt wird. Nur dem Genie ist es gegeben, außerhalb des Bekannten noch immer zu Hause zu seyn und die Natur zu erweitern ohne über sie hinauszugehen. ... Die verwickeltsten Aufgaben muß das Genie mit anspruchsloser Simplicität und Leichtigkeit lösen; das Ei des Columbus gilt von jeder genialischen Entscheidung... Dadurch allein legitimiert es sich als Genie, daß es durch Einfalt über die verwickelte Kunst triumphiert. Es verfährt nicht nach erkannten Principien, sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes (alles was die gesunde Natur thut, ist göttlich), seine Gefühle sind Gesetze für alle Zeiten und für alle Geschlechter der Menschen."

121) Schillers sämtliche Werke in 12 Bänden, Stuttgart, Tübingen (Cotta) 1847, 12. Band, S. 172 f.

Auf den ersten Blick sieht man wesentliche Uebereinstimmungen mit Kant. „Seine Gefühle sind Gesetze für alle Zeiten und alle Geschlechter der Menschen", das ist der Grundgedanke auch der Kantschen Formulierung. Wie Kant fordert auch Schiller Originalität, „Erweiterung der Natur"; und beide erkennen die Unbewußtheit des genialen Schaffens an. Dieser letzte Gedanke steht bei Schiller gemäß dem Zusammenhang der Abhandlung, in der er geäußert wird, im Vordergrunde. Das Genie muß notwendig naiv sein. Trotzdem unterscheidet er in derselben Abhandlung später zwischen einem naiven und einem sentimentalischen Genie. Wobei nach dem eben Gesagten sentimentalisches Genie nur in engerem Sinne gemeint sein kann, da die naive Art als unumgängliche Grundlage des Genies gefordert wurde. Es liegt hier wohl dieselbe Differenzierung vor, wie wir sie bei Shaftesbury und Addison antrafen, zwischen Natur- und Bildungsgenie. Interessant ist, daß hier das soziale Moment bei Schiller eine Rolle spielt, da das Naive Genie viel stärker von der Umwelt abhängig ist, von der es Eindrücke empfängt, als das sentimentalische, das „einen mangelhaften Gegenstand aus sich selbst heraus zu ergänzen"[122] imstande ist. Diese idealisierende Haltung ist für Schiller selbst bezeichnend, und hier wird ein entscheidender weltanschaulicher Gegensatz zu Goethe deutlich, von dem noch zu sprechen sein wird. Einen Unterschied zu Kant sehen wir schließlich noch darin, daß Schiller den Begriff des Genies vom Gebiete der schönen Kunst auf die Totalität des menschlichen Lebens überträgt.

Was nun schließlich die „Gemütskräfte" anlangt, die das Genie ausmachen, so besteht hier eine tiefe Verwandtschaft zwischen Kant und Schiller, in beiden Auffassungen ist Genie als lebendige Spannung zweier Kräfte gefaßt, bei Kant als Zusammenspiel von Verstand und Einbildungskraft, bei Schiller als „schöne Zusammenstimmung zwischen Empfinden und Denken" oder als die Wechselwirkung des sinnlichen und sittlichen oder Formtriebes.[123] Kant dringt hier nun in der erkenntnistheoretischen Untersuchungen tiefer entsprechend dem Charakter seines Werkes.

---

122) a.a.O. 235.
123) Vgl. „Ueber die asthetische Erziehung des Menschen", 15. Brief.

4. Die Typen des Geniebegriffs.

a) Typen der Weltanschauung.

Ich fasse nun die Ergebnisse des historischen Ueberblicks ordnungshalber in Typen zusammen. Selbstverständlich stellen diese Typen Abstraktionen dar, die einen einzelnen Gesichtspunkt einseitig hervorheben und damit die Fülle des wirklichen Lebens wesentlich einbüssen. Man muß daher bei der Betrachtung dieser Typen sich klar machen, daß auch alle die Funktionen, die absichtlich im Dunkel gehalten werden, um ein klares Bild der jeweils wichtigen zu schaffen, den Begriff notwendig mitbestimmen. So kann z. B. bei den „irrationalen Formen" die Ratio natürlich nicht wirklich fehlen, denn im Wesen der begrifflichen Erfassung liegt eben ein Akt der Rationalisierung; gemeint ist nur ein Hinausgehen über die inhaltliche Rationalität in einer ganz bestimmten Richtung.

Der Sinn dieser Systematisierung möglicher Geniebegriffe ist aber außerordentlich bedeutsam aus heuristischen Gründen. Rothacker sagt:[1] „Es gibt kein anderes Mittel, die geisteswissenschaftlichen Begriffe .... voll zu verstehen, als dies: sie in ihre weltanschaulichen Ursprünge zurückzuverfolgen". Gerade Rothacker aber hat dargetan, daß die Geisteswissenschaften, ihre Grundfragestellungen und Methoden in ihrer tatsächlichen Erscheinung auf willentlicher, weltanschaulicher Entscheidung und nicht auf absoluten, logischen Prinzipien beruhen. So wird sich ergeben, daß der eigentliche Ort des Geniebegriffs in der Weltanschauung liegt, die im folgenden als objektiver Idealismus bezeichnet wird.

Es gibt zwei große Typisierungsversuche geistiger Erscheinungen: einen historischen und einen psychologischen. Letzterer, der in der sogen. differentiellen Psychologie versucht und besonders von Müller-Freienfels[2] durchgeführt worden ist, führt die geistigen Aeußerungen der Menschen auf eine Anzahl psychischer Typen zurück, die auf dem Vorherrschen bestimmter affektiver und intellektueller Eigenschaften beruhen. So entspricht etwa den drei Typen des Sinnesmenschen, des Phantasiemenschen und der Denkernatur eine Dreiheit von

---

1) Logik und Systematik der Geisteswissenschaften. München-Berlin 1926. S. 36.

2) Persönlichkeit und Weltanschauung. Psychologische Untersuchungen zu Religion, Kunst und Philosophie. Leipzig-Berlin 1919.

Weltbildern, die aber bei Müller-Freienfels nur ganz vage angedeutet werden. — Wurden so verschiedene Weltanschauungsformen durch Analyse des Ichs gefunden, schafft die andere Richtung, die besonders durch Dilthey[3] vertreten wird, ihr System geistiger Typen durch Zusammenordnung der bisher in der Geistesgeschichte hervorgetretenen Weltanschauungen. Dilthey subsumiert sie unter drei Grundhaltungen, die er Naturalismus, Idealismus der Freiheit und objektiver Idealismus nennt. Anstatt Idealismus der Freiheit gebrauche ich im folgenden die Bezeichnung, die Rothacker dafür gewählt hat, dualistischer Idealismus. — Von dieser Dilthey'schen Typisierung der Weltanschauungen gehe ich aus und werde versuchen, auf ihr eine Typisierung der Formen des Geniebegriffs aufzubauen. Das kann geschehen, da diese Weltanschauungsformen in sich bestimmte Einstellungen zu allen Fragen geistigen Lebens enthalten. So entspricht jeder eine bestimmte Erkenntnistheorie, eine bestimmte Metaphysik, eine bestimmte Einstellung zu ästhetischen Fragen, und eine besondere Form des religiösen Bewußtseins. Da diese Weltanschauungstypen die gesamte geistige Entwicklung zumindest des abendländischen Denkens in sich enthalten, muß es möglich sein, aus ihnen die historisch vertretenen Formen des Geniebegriffs abzuleiten. — Demgegenüber kann uns die psychologische Typisierung nicht weiterführen, da bei ihr zugunsten der psychischen Analyse die objektive Seite noch völlig vernachlässigt ist.[4] Handelt es sich doch hier nicht darum, die psychologischen Voraussetzungen der verschiedenen Weltanschauungen zu untersuchen, sondern vielmehr darum, ein Teilproblem auf sie zurückzuführen und dadurch tiefer zu erklären.

Im Anschluß an Dilthey und Rothacker seien nun die drei Grundtypen der Weltanschauung umrissen, wobei die Bilder einen gewissen Grad von Allgemeinheit erhalten müssen, damit die verschiedenen hierher gehörigen Systeme ohne weiteres darunter subsumiert werden können. Man muß sich dabei

3) Bes.: Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen. (In: Weltanschauung, hg. v. M. Frischeisen-Köhler, Berlin 1911, S. 3—54.)

4) Das gilt vor allem für das Gebiet begrifflich-intellektuellen Schaffens, weniger für das künstlerischer Gestaltung. Da das Kunstwerk unmittelbarer Ausdruck der Seelenverfassung ist, bietet die psychologische Forschung wesentliche Gesichtspunkte für die Stilbetrachtung. Daß eine solche von Nohl auch auf Grund der Dilthey'schen Typen versucht worden ist, sei nur der Vollständigkeit halber angemerkt.

stets gegenwärtig halten, daß der reine Typus eine ideale Konstruktion ist, die nie völlig in die Erscheinung tritt.

1. Der Naturalismus.

Hierher zählt Dilthey u. a. Demokritos, Lukrez, Epikur, Hobbes, Hume, Helvetius, die Enzyklopädisten, den Positivismus, den modernen Materialismus. — Das gemeinsame Lebensgefühl der hierher gehörigen Denker wird besonders durch den starken Eindruck des Verflochtenseins des Menschen in den mechanischen Naturprozeß gekennzeichnet. In den naturalistischen Systemen gelangt die Lebensverfassung des sinnlichen Menschen zu metaphysischer Formulierung. Es handelt sich hier um ein in hohem Grade objektgerichtetes Denken, und da die konkrete Gegenstandswelt mit den Sinnen erkannt wird, um ein Vorherrschen des sinnlichen Prinzips. Die erkenntnistheoretische Haltung dieses Typus ist sensualistisch. Der metaphysische Ausbau dieser Weltanschauung führt zum Materialismus, denn der mechanische Naturablauf wird als die einzige und ganze Wirklichkeit empfunden, das geistige Leben, das nur formell als Bewußtsein von der physischen Natur unterschieden ist, wird irgendwie auf diese zurückgeführt. Versucht wird also die gesetzmäßige Ableitung der geistigen Welt aus der unbedingt als primär empfundenen Körperwelt. — Eine diesem Typus entsprechende religiöse Auffassung kann es eigentlich nicht geben, seine Konsequenz wäre Atheismus, dessen kritische Form man auch als religiösen Agnostizismus bezeichnet. Trotzdem tritt die naturalistische Weltauffassung oft mit Deismus zusammen auf. Hier führt das Bestreben nach einer Erklärung der Zweckmäßigkeit des Weltzusammenhanges das mechanische System in ein teleologisches über. So ist Gott Ursache dieses Sinnzusammenhanges, ohne daß er aber die strenge Kausalität des Naturzusammenhanges durchbrechen kann.

2. Der daulistische Idealismus.

Den strengen Gegensatz zu allen naturalistischen Theorien bildet der dualistische Idealismus, den Dilthey zu eng meist Idealismus der Freiheit, auch zuweilen Idealismus der Person oder subjektiven Idealismus nennt. Hierhin rechnet er: Anaxagoras, Sokrates, Platon, Aristoteles, die hellenistisch-römische Philosophie der Lebensbegriffe (Cicero), die christliche Spe-

kulation der Patristik, Descartes, Kant, Schiller, Fichte, Jacobi, Fries, Herbart, u. a. Das Grundlegende dieser Weltanschauung ist negativ gewendet der Gegensatz zum Sensualismus, positiv ausgedrückt ist es die Festsetzung der maßgebenden Instanz außerhalb der Sinnenwelt (sie wird dann als das Göttliche, Ewige, Ideelle, Gültige bezeichnet). „Der Idealismus ist die Religion des Unbedingten" (Rothacker)[5]. Die Bezeichnung dieser letzten Instanz als das Unbedingte meint, daß sie durch keine andere mehr vermittelt, also unbeweisbar, allem Werden, aller Zeitlichkeit enthoben, und sich selber Selbstzweck ist. Das Unbedingte kann nun auf zweifache Weise verankert werden: 1. im Objektiven, in der Idee, dem Wert, dann liegt sachlicher transzendenter Idealismus vor; oder 2. im Subjektiven, in der freien Persönlichkeit, die „jeder Gegebenheit mit souverainer Selbstherrlichkeit sich gegenüber setzt" (Fichte), dann handelt es sich um den eigentlichen Idealismus der Freiheit oder der Person, wie Dilthey ihn faßt. Auf diesem Standpunkt wird die völlige Unabhängigkeit des Geistes von allem Gegebenen empfunden, „der Geist weiß sein Wesen als von jeder physischen Kausalität verschieden" (Dilthey).[6] So wird der Idealismus auf die allgemeinen Bestimmungen des Bewußtseins erkenntnistheoretisch begründet. Gott steht als höchster freier Geist der Welt völlig autonom gegenüber. Diese Transzendenz ist auch die Grundlage jedes Monotheismus.

3. Der objektive Idealismus.

Eine eigenartige Mittelstellung zwischen den beiden geschilderten Weltanschauungen nimmt der objektive Idealismus ein, dem blinden Naturprozeß gegenüber, der nur dem Kausalitätsprinzip folgt, wird ein weltimmanenter Sinn behauptet, alle dualistischen Spannungen werden gelöst, Geist und Materie werden in eins gesetzt. Hierher gehören: Parmenides, Heraklit, die Stoa, Giordano Bruno, Spinoza, Leibniz, Shaftesbury, Herder, Goethe, Schelling, Schleiermacher, Hegel, Schopenhauer u. a. — Die Bewußtseinsverfassung dieser Weltanschauungsform ist kontemplativ, stark gefühlsmäßig mitbestimmt, ja ästhetisch (besonders wenn man auf den eigentlichen Wortsinn der αἴσθησις zurückgreift.) Dieser Einstellung fehlt das aktive Element des naturalistisch gestimmten Erkenntnistriebes oder des heroisch

5) a.a.O. S. 40.
6) a.a.O. S. 41.

gestaltenden Ichs des Idealismus. Dilthey[7] schildert diese Haltung:"

> „In diesem kontemplativen Verhalten erweitert sich unser Gefühlsleben, in welchem Lebensreichtum, Wert und Glück des Daseins zunächst persönlich erfahren werden, zu einer Art von universeller Sympathie. Kraft solcher Erweiterung unseres Selbst in der universellen Sympathie erfüllen und beleben wir die ganze Wirklichkeit durch die Werte, die wir fühlen, das Wirken, in dem wir uns ausleben, die höchsten Ideen des Schönen, des Guten und des Wahren. Die Stimmungen, welche die Wirklichkeit in uns hervorruft, finden wir in ihr wieder. Und in dem Grade, in welchem wir unser eigenes Lebensgefühl zum Mitgefühl mit dem Weltganzen erweitern, und unsere Verwandtschaft mit allen Erscheinungen des Wirklichen erfahren, steigert sich die Freude am Leben, und wächst das Bewußtsein der eigenen Kraft. Das ist die Seelenverfassung, in welcher das Individuum sich eins fühlt mit dem göttlichen Zusammenhang der Dinge und so jedem anderen Glied dieses Zusammenhanges verwandt."

Die erkenntnistheoretische Haltung dieses Typus wird verschieden als „intellektuelle Anschauung", „Schau", Intuition" usw. bezeichnet, die Welt bildet sich also gleichsam im Bewußtsein des anschauenden Individuums ab. Das eigene Lebensgefühl des Individuums wird in das All hineinprojiziert, das jetzt als harmonisch gegliederter Kosmos erlebt wird.

> „Alle Erscheinungen des Universums sind zweiseitig; von der einen Seite angesehen, in der äußeren Wahrnehmung, sind sie als sinnliche Gegenstände gegeben, und stehen als solche in einem physischen Konnex, dagegen tragen sie gleichsam von innen aufgefaßt einen Lebenszusammenhang in sich, welcher in dem unseres eigenen Innern erlebt wird. So kann dieses Prinzip auch als Verwandtschaft aller Teile des Universums mit dem göttlichen Grunde und untereinander ausgedrückt werden. Es korrespondiert der Seelenverfassung einer universellen Sympathie, welche am Wirklichen, räumlich Erscheinenden, überall die Gegenwart der Gottheit erfährt." (Dilthey)[8]

Die entsprechende religiöse Haltung ist also der Pantheismus, bezw. Panentheismus.

7) a.a.O. S. 47 f.
8) a.a.O. S. 50.

b) Typen des Geniebegriffes.

Es wird nun meine Aufgabe sein, im folgenden die Weltanschauungstypen in Bezug auf die charakteristische Formung zu prüfen, die der Geniebegriff jeweils in ihrem Zusammengange gewinnt. Rothacker, der die Typenlehre Diltheys übernimmt und zur Grundlage seiner Systematik der Geisteswissenschaften gemacht hat, gliedert noch feiner, indem er zwei weitere Gegensatzpaare an die drei Grundformen heranbringt. Subjektivismus (Inividualismus) — Objektivismus und Rationalismus — Irrationalismus. Da der Geniebegriff lediglich ein Subjektsbegriff ist, haben die objektivistischen Weltanschauungsformen keine Bedeutung in unserem Zusammenhang. — Anders ist es mit dem zweiten Gegensatzpaar. In der ganzen Darstellung ist zum Ausdruck gebracht worden, daß der Geniebegriff wesentlich irrationales Gepräge aufweist, war ja der eigentliche Grund seiner Entstehung Auflehnung gegen erstarrte rationalistische Regelsysteme. Trotzdem finden wir im Anfang in der zunächst zaghaften Auseinandersetzung mit dem strengen Rationalismus und auch späterhin als Gegenwirkung gegen das „Genietreiben", wie überhaupt bei vorwiegend begrifflich oder psychologisch eingestellten Denkern, stark rationalisierte Formen des Geniebegriffs, so daß wir innerhalb jedes Weltanschauungstypus einen rationalen und einen irrationalen Pol annehmen können, zwischen die sich in mannigfachen Abstufungen und Uebergängen Zwischenformen einschieben. Es widerstrebt mir, die Vergewaltigung der historischen Lebensfülle, die in jeder Systematisierung naturgemäß liegt, so weit zu treiben, daß ich eine scharfe Scheidung innerhalb jedes Typus zwischen einer rationalen und einer irrationalen Unterform vollziehe. Ich wäre dann gezwungen, zu konstruieren, um einigermaßen reine Beispiele zur Ausfüllung meines Schemas zu finden. Was das gerade für den Geniebegriff bedeuten würde, wird sofort klar, wenn man sich seine Vielfarbigkeit und Kompliziertheit vergegenwärtigt. Selbst ein so scharf systematisierender Denker wie Kant kommt zu einem gespaltenen und widerspruchsvollen Geniebegriff, da er dessen Irrationalität nicht völlig aufzugeben vermag, was zu erheblichen systematischen Schwierigkeiten führt. Es braucht wohl kaum noch einmal betont zu werden, daß die reinen Typen ideal bleiben, während im historischen Verlauf sich zahlreiche Durchkreuzungen und Vermischungen finden.

Ein wichtiges Ergebnis sei auch noch der speziellen Betrachtung vorausgestellt. Der eigentliche Ort des Geniegedankens ist die Weltanschauung des objektiven Idealismus mit einem starken irrationalen Einschlag. Da der Geniegedanke aber als der tragende Gedanke der Zeit nach 1750 bezeichnet werden muß, ist es selbstverständlich, daß er auch in allen anderen Weltanschauungsformen auftritt und zwar in einer jeweils entsprechenden Form.[9] Man kann also sagen, daß die Persönlichkeitsauffassung seit der Auflösung des Rationalismus in allen Weltanschauungsformen zum Geniebegriff hintendiert, das ist einfach der Zwang der geistesgeschichtlichen Atmosphäre jener Epoche, daß er aber seine eigenste Vertiefung und Vollendung auf dem Boden eines irrationell getönten objektiven Idealismus erfährt. Das wird aus der jetzt folgenden Einzelbetrachtung deutlich werden.

1. Der Naturalismus.

In den naturalistisch orientierten Weltanschauungen wird der Mensch, also auch der geniale Mensch, das Genie, in erster Linie als in den mechanischen Naturablauf, der unter dem strengen Gesetz von Ursache und Wirkung steht, verflochten betrachtet. An sich besteht für die Aufnahme des Geniegedankens in das naturalistische Weltbild durchaus kein Anlaß, der Persönlichkeitsbegriff ist hier vor allem utilitarisch, hedonistisch, d. h. auf praktisches Verhalten der konkreten Natur gegenüber eingestellt, wo aber Zeitströmungen seine Auffassung unumgänglich machen, kann Genie für eine besonders hohe Erscheinungsform des individuellen Geistes nur eine quantitative Steigerung und im Effekt besonders glückliche Abgewogenheit der einzelnen Vermögen des Geistes, die meist unmittelbar auf physische Zusammenhänge zurückgeführt werden, bedeuten. Das Genie als Mittler zwischen Idee und Erscheinung, das durch Innenschau die Idee erfaßt, und durch den irrationalen schöpferischen Akt in die Erscheinung projiziert, d. h. gestaltet, ist auf dem Boden des Naturalismus in dieser Auffassung nicht möglich. Allein die sinnliche Seite bleibt hier bestehen, damit wird die Illusion des „gottähnlich" schaffenden, begeisterten Genies zerstört. Der irrationale Bestandteil wird elimi-

9) Dazu auch Rothacker, (a.a.O. S. 141): „Bei wieder anderen (Erscheinungen) steckt ein wesensnotwendiges weltanschauliches Votum in dem Bedeutungsakzent, den das äußere Gerippe etwa eines Wortes oder einer Institution durch die jeweils sich desselben bemächtigende Weltanschauung erhält. Das ist angesichts der weltanschaulichen Mehrdimensionalität des Kulturlebens der normale Fall."

niert und man versucht, durch psychologische Analyse die Tätigkeit des Genies „natürlich zu erklären." Als „Auflösen von Komplexen" bezeichnet auch Rothacker[10] die Grundverfahrungsweise jedes Naturalismus. Hier treten andere Elemente, wie das Nachweisen literarischer Einflüsse, Milieuwirkungen, soziologische Beziehungen usw. hinzu. Ein besonders deutliches Beispiel dieses Vorgehens bietet uns in neuester Zeit die Anwendung psychoanalytischer Methoden auf die Interpretation von Kunstwerken und des Prozesses, aus dem sie hervorgegangen sind. — Wird die Schwelle des rational Deutbaren überschritten und das Unterbewußte als der Bereich angesehen, aus dem das geniale Schaffen heraus wirkt, dann sind für die naturalistisch eingestellten Betrachter die Beziehungen zu pathologischen Zuständen, zu Krankheit und Wahnsinn gegeben.

Das Ergebnis für die Formung des Geniebegriffs innerhalb der naturalistischen Weltbilder ist also folgendes: Wird der Begriffsinhalt rationalisiert, dann entsteht eine Auffassung vom Genie, die es einfügt in den „normalen" psychischen Zusammenhang, die für jeden Menschen geltenden psychischen Kategorien werden auch zur Erklärung des genialen Typus als völlig hinreichend erachtet. Damit wird die Genieauffassung jedes Pathos, das Genie selbst jeder völligen Verschiedenheit vom nichtgenialen Menschen, seiner Einzigkeit und Unbegreiflichkeit entkleidet. Hierhin gehören die Auffassungen, wie wir sie besonders in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter dem noch starken Einfluß des Rationalismus und besonders in der englischen empiristischen Psychologie vorfinden. Hierfür ist ein besonders deutliches Beispiel Dubos, der im Genie nur die Fähigkeit sah, Dinge leicht und gut zu machen, die ungeniale Menschen nur sehr unzulänglich vollbringen. Die glückliche Uebereinstimmung der Organe des Kopfes, die gute Blutbeschaffenheit und andere physische Grundlagen sah Dubos als die eigentlichen Gründe der genialen Veranlagung an. Ferner gehören u. a. Helvetius und Gerard hierher.

Der Uebergang in irrationale Fassungen des Begriffsinhaltes führt zu Auffassungen, wie sie von Lombroso, Lélut, Möbius, Nordau u. a. vertreten werden, die das Genie aus symptomatischen Aehnlichkeiten mit psychopathischen Fällen erklären wollen.

---

10) a.a.O. S. 123.

2. Der dualistische Idealismus.

Gegenüber dieser völlig objektivistischen Einstellung bieten die beiden idealistischen Weltanschauungsformen eine Möglichkeit zu vertiefterer Auffassung des Persönlichen und damit des Genies. Der vom Willen her bestimmte Idealismus der Person fordert ein freies Individuum als Träger der Tat, die Persönlichkeit wird also vorzüglich ethisch gefaßt. Es bedarf nun nur einer Verschiebung des Gedankens der Tat von der ethischen in die ästhetische Sphäre um zur schöpferischen Genialität hinzuleiten. Weiterhin ist die diesem Weltanschauungstyp zuzuordnende religiöse Sphäre des Theismus allein geeignet, den Gedanken der göttlichen Inspiration hervorzubringen, wie wir es ja schon bei einem der früheseten Denker dieser Richtung, bei Platon, in seiner „Enthusiasmuslehre" sehen. Die Methode, die auf dem Boden der dualistisch-idealistischen Weltanschauung erwächst, steht in entschiedenem Gegensatz zu dem analysierenden Verfahren des Naturalismus. Das Genie wird nun nicht in die Erscheinungswelt eingebettet und aus dieser erklärt, sondern als geistige Wesenheit dieser entschieden gegenübergestellt. Zu beachten aber ist hierbei, daß in den strengen Richtungen dieses Weltanschauungstypus eine abstrakte, allgemeingültige, überpersönliche Vernunft zu Grunde liegt, die jede qualitative Besonderheit des Individuums ablehnt. Herrschte in den naturalistischen Erklärungsversuchen des Geniebegriffs die Zurückführung auf Erfahrungselemente vor, so wird jetzt die Erfahrung völlig ausgeschaltet, und der Geniebegriff entweder rationalistisch aus reinen Begriffen abgeleitet oder irrationalistisch als direkte Einwirkung aus der göttlichen Sphäre angesehen. Charakteristisch ist, daß in beiden Fällen eine transzendente Sphäre zum Ursprung des Genies gemacht wird; die der reinen Ideen oder die Gottes. Der Genius ist für diese Anschauungen „bloßer Erfüller und Entdecker, er tut aus sich zu den entdeckten Werten nichts hinzu, d. h. er hat nichts auszudrücken. Wo er dennoch Eigenart ausdrückt, ist dies von Uebel, sinnliche Schlacke."[11] Für die rationale Form des Weltanschauungstypus gilt dasselbe wie für die gleiche Form des naturalistischen Typus, daß das Besondere, Einzigartige, Unbegreifliche des Geniegedankens verschwindet, dort durch Zurückführung auf empirisch-psychologische Elemente,

11) Rothacker, a.a.O. S. 142.

hier durch die blaße Allgemeinheit des rein quantitativ gefaßten Individualbegriffs, der nur eine strukturelle, formale Abgrenzung darstellt. Kant kann als Beispiel dieser Einstellung angeführt werden, und die Schwankungen und Widersprüche gerade seines Geniebegriffs sind als Ausdruck des Kampfes zu werten um die Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils und die Begründung des subjektiven ästhetischen Verhaltens auf ein Apriori. Gerade daran, daß das selbst Kant nicht restlos gelang, sehen wir die Unmöglichkeit ein, die Fülle des Geniegedankens lediglich von diesem Standpunkt aus zu ergreifen.[12]

Weitgehender ist das von dem Standpunkt eines irrationalistisch gefärbten dualistischen Idealismus her möglich, weil mit der Durchbrechung der reinen Rationalität die ganze Fülle des Emotionalen in den Geniebegriff einströmt. An die Stelle der transzendenten Begriffs- und Ideenwelt tritt hier die transzendente Göttlichkeit. Für diese Einstellung sind Young und besonders Hamann charakterisch. Allerdings liegen auch hier Beeinflussungen von anderen Weltanschauungstypen vor. So ist Young von Shaftesbury und Addison, Hamann auch besonders von Hume beeinflußt. Das Entscheidende ist aber, daß bei beiden Denkern der theistisch transzendente Standpunkt betont wird.

3. Der objektive Idealismus.

Den beiden an sich so gegensätzlichen Systemen des Naturalismus und des dualistischen Idealismus liegt hinsichtlich der Erkenntniseinstellung ein gemeinsamer Rationalismus zu Grunde. Jener versucht, alle geistigen Erscheinungen als ein Stück Natur zu erklären, dieser führt sie auf einen absoluten, allgemeingültigen, abstrakten Denkzusammenhang zurück. Beide Erkenntnisweisen stehen jedoch im Gegensatz zu der intuitiven, unmittelbaren Erkenntnisweise des Genies. Durch „intelektuelle Anschauung", „Intuition", „Schau", charakterisierte ich aber oben die erkenntnistheoretische Einstellung des objektiven Idealismus. Hier werden bloße Natur und bloßer Gedanke in eins gesetzt, der Sinn durchwaltet die Materie; der erkennende Genius sieht die Sachzusammenhänge der Natur in sich, findet seinen Gedanken in der Natur. Wie Goethe vom höchsten Genius, von Gott sagt:

12) Dazu Baeumler, a.a.O. I. S. 166: „Die Entwicklung der Genielehre und die Einsicht in die Unzulänglichkeit der „Theorie" gehen Hand in Hand. Es ist kein Wunder, daß Kants letzte Kritik, welche die „Theorie", d. h. den Gesetzesbegriff überwindet, zugleich auf die Kritik des Genies ist."

„Ihm ziemt's die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in sich, sich in Natur zu hegen,
So daß, was in ihm lebt und webt und ist,
Nie seine Kraft, nie seinen Geist vermißt."

Der objektive Idealismus ist demnach der eigentliche geistige Boden, auf dem der Geniebegriff erwächst.[13] Rothacker[14] bezeichnet den Geniebegriff geradezu als „objektiv-idealistisch mit irrationalistischem Einschlag". Er sagt weiterhin:[15]

„In dem Augenblick, in dem sein Primat vor aller Ratio absolut anerkannt wird, ist die Entwicklung der Vernunft, d. h. zunächst der Kunst, einem Unberechenbaren, Faktischem, anvertraut .... Aber auch das „unbewußte" Schaffen des Genius hat eine Spitze gegen die Prinzipien und überantwortet der glücklichen Inspiration, den Einfall, dem Zufall, der Tat, nicht nur die faktische Verwirklichung, sondern auch den Gehalt des Geschaffenen."

Eine ausgesprochene rationalistische Form der objektiv-idealistischen Persönlichkeitsauffassung entwickelt Leibniz in seiner Monadologie. Wenn auch hier von einem Geniebegriff keine Rede sein kann, so sehen wir doch die notwendige Vorstufe vor uns, auf der die Entwicklung des Geniegedankens fußt. Die Einführung des qualitativen Individualismus ist noch rein rational, trägt aber in der Annahme der „petites percerptions" den Wendepunkt in irrationalistische Auffassungen in sich, die Leibniz in den „Nouveaux essais" dann vertieft und weiter ausführt.

Stärker kommt das irrationale Moment bei Giordano Bruno und bei Shaftesbury zur Geltung, die beide wieder auf platonischer und neuplatonischer Grundlage stehen. In Shaftesburys ästhetisch fundierter Philosophie steht der Geniegedanke im Mittelpunkte des ganzen Systems. Der Kosmos wird als Organismus gesehen. Sein Urgrund ist „the divine artificer, the good great, pregnant Genius". Der Mensch erweitert im Enthusiasmus sein Ich und fühlt sich in die Harmonie des Alls ein, er erhebt sich in der Begeisterung zum Urselbst, zu Gott. Hier ist der Geniegedankke schon unabhängig von aller künstlerischen Produktivität ein metaphysisches, ethisches oder religiöses Prinzip. Die gesamte aktivistisch-irrationalistische Welt-

13) Vgl. hierzu Rothackers Andeutungen über das Wesen des Genius, a.a.O. S. 57, 73, 130 und 142.
14) a.a.O. S. 130.
15) a.a.O. S. 130.

anschauung Shaftesburys beruht auf dem Geniegedanken. Das zeigt uns, daß wir damit den Ort innerhalb der Weltbilder erreicht haben, an dem der Geniebegriff ureigentlich steht.[16] Der hier zu Grunde liegende Geniebegriff ist nicht mehr ein kunsttheoretischer, sondern umfaßt die menschliche Totalität des Genius. Kunst ist nur eben ein möglicher Ausdruck dieser Gesamtpersönlichkeit, ist aber nur insofern Kunst, als sie dieser Forderung gerecht wird.

Hier schließt sich unmittelbar die Genieauffassung der Geniezeit an. Der irrationale Faktor wird immer mehr verstärkt, so daß wir schließlich auf hymnische, rhapsodische Ergüsse als literarische Niederschläge stoßen, wie etwa den Lavaters. Der geniale Künstler wird vollkommen subjektiviert, von jeder objektiven Bindung gelöst. Wie der göttliche Genius der Welt immanent ist, die nur seinen Ausdruck darstellt, so geht auch das Genie in sein Werk ein, dieses ist die vollendete Selbstverwirklichung des Künstlers. Korff[17] charakterisiert diese von jeder Wirkungsnorm befreite Kunst, wie jene Zeit sie auffaßte:

> „Sie war eine Schöpfung in dem Sinne, wie das Kind ein lebendiges Geschöpf seines Erzeugers ist, nicht aber eine Schöpfung wie das Haus des Baumeisters."
>
> Und vorher:[18] „Dann aber erscheint das Genie nicht mehr als Schöpfer, wie sich der Deismus der Aufklärung nach Analogie eines genialen Architekten oder auch Zauberers den Weltenschöpfer vorstellte, sondern als ein Schöpfer nach Analogie der phantheistischen Vorstellung, der in seine Schöpfung eingeht und selbst zur Schöpfung wird, dessen Welt daher nicht nur das Werk seines Geistes, sondern der Ausdruck seines Wesens ist."

Neben den erwähnten Denkern gehören schließlich auch Herder, Schelling und Goethe hierher. Von Goethe wird im folgenden nun ausführlicher zu handeln sein.

---

16) Eingehend dargelegt werden diese Zusammenhänge von Weiser, Christian Friedrich, Shaftesbury und das deutsche Geistesleben. Berlin-Leipzig, 1916.
17) Geist der Goethe-Zeit I, S. 125 f.
18) a.a.O. S. 125.

B.

Besonderer Teil.

1. Allgemeine Charakteristik der Weltanschauung Goethes.

Die Untersuchung des Goethe'schen Geniebegriffs wird durch zwei Umstände erschwert, erstens war Goethe kein systematischer Philosoph, er hat kein in sich widerspruchsloses Gefüge philosophischer Gedanken hinterlassen und auch nicht angestrebt. Im Gegenteil war sein Denken in hohem Maße konkret gerichtet, spontaner Lebensausdruck;[1] er dachte aphoristisch, meist angeregt durch einen sinnlichen Eindruck. Es lag ihm nichts daran, die Fülle der Einzelreflexionen zusammenzuschließen und zu einem einheitlichen Bilde abzurunden. Das liegt aber nicht an mangelnden Formgefühl, das dem klassischen Goethe ja in hohem Grade eigen war, sondern vielmehr an einer eigentümlichen Geistesveranlagung, die stark sensorisch gerichtet und abstraktem Denken sehr fern war. — Daher lassen sich zu den meisten theorethischen Betrachtungen, die Goethe angestellt hat, völlig widersprechende Zitate gegeneinanderstellen,[2] so daß es schwer ist, einen seiner Begriffe völlig eindeutig zu bestimmen, wenn man die Gesamtheit seiner Aeußerungen dazu heranzieht. — Zweitens kommt noch speziell für den Geniebegriff dazu, daß Goethe selbst genial-schöpferisch veranlagt war, ja daß sein künstlerisches und wissenschaftliches Schaffen in gewisser Hinsicht typisch für geniale Produktion ist. Daraus ergibt sich, daß wir zwar außerordentlich feine, auf scharfer Selbstbeobachtung beruhende Beiträge zum genialen Produktionsprozeß bei ihm antreffen, nicht aber eine prinzipielle Untersuchung über das Wesen des genialen Menschen oder auch nur eine scharf durchgeführte Trennung von genialem und künstlerischem Schaffen im allgemeinen. Daher ist es nicht angängig, nur diejenigen Aeußerungen Goethes heranzuziehen, in denen das Wort Genie oder Syonyma vorkommen, sondern man muß auch berücksichtigen, was er etwa vom künstlerischen Schaffen im allgemeinen sagt. In

1) Vgl. dazu Simmel „Goethe", Leipzig 1923: „Wer mit originaler Produktivität aus der letzten und eigensten Lebensquelle heraus schafft, dessen Werk unterliegt den Schwankungen des Lebens, bei ihm ist die Idee . . . mit dem Lebensprozeß identisch . . ." (S. 8.) Und: „Der Inhalt seines Lebens lag eben seinem Prozesse an, wie einem lebendigen Körper seine Haut, die aufs genaueste von seinen inneren Vorgängen jeweilig modifiziert wird." (S. 146).

2) Dazu Simmel, a.a.O. S. VI. f.

anderer Richtung geht aber Goethes Geniebegriff inhaltlich über die Grenzen des Aesthetischen hinaus, indem nämlich auch Genie außerhalb der künstlerischen Sphäre angenommen wird.

Bevor nun vom Geniebegriff selbst die Rede sein kann, muß ein kurzer Blick auf Goethes allgemeine Weltanschauung geworfen und ihre Stellung innerhalb der oben entwickelten Typen klargelegt werden. Dabei möchte ich aber an die Sätze Diltheys erinnern, mit denen er seine Darstellung der Goetheschen Weltanschauung abschließt:[3]

„Aber selbst diese leichten Andeutungen eines Zusammenhanges sind zu abstrakt, zu hart und zu leer, als daß Goethes Lebensweisheit in ihnen sichtbar werden könnte. Und jeder Versuch, die leichten schwebenden Geister dieser Lebensanschauung in Begriffe oder gar in System zu bringen, streift Schimmer und Licht von ihnen, er läßt nur traurige Schatten zurück."

Obenauer[4] weist darauf hin, daß es das „höchst Charakteristische" der Goetheschen Natur sei, „daß während andere mehr in einer graden Linie sich entwickelten, er sich von einem bestimmten Zentrum nach den verschiedensten Richtungen bewege," und findet dieses Zentrum in seinem religiös-methaphysischen „Glaubensbekenntnis". Dies scheint mir auch der geeignete Ansatzpunkt zu sein, um in die Tiefe der Goetheschen Gedankenwelt einzudringen:

„Was wär' ein Gott, der nur von außen stieße,
Im Kreis das All am Finger laufen ließe!
Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in sich, sich in Natur zu hegen,
So daß, was in ihm lebt und webt und ist,
Nie seine Kraft, nie seinen Geist vermißt."[5]

„Müsset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten;
Nichts ist drinnen, nichts ist draußen,
Denn was innen, das ist außen.
So ergreifet, ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis".[6]

3) Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig-Berlin 1922, S. 251.
4) Goethe in seinem Verhältnis zur Religion. S. 8 und 33.
5) 3, 73. — Goethe wird nach der Weimarer Ausgabe zitiert, die Bandzahl in arabischen, die der Abteilung in römischen Ziffern, steht keine solche dabei, handelt es sich stets um die erste Abteilung.
6) 3, 88.

„Und so sag' ich zum letzten Male:
Natur hat weder Kern noch Schale;
Du prüfe dich nur allermeist,
Ob Du Kern oder Schale seist!

. . . . . .

Ist nicht der Kern der Natur
Menschen im Herzen?"[7]

Ich habe diese Stellen, die alle aus der Zeit zwischen 1817 und 1821 stammen, ausgewählt, weil sie besonders deutlich das formulieren, worauf es mir hier ankommt. Aber grade für diese Auffassung lassen sich Belegstellen aus allen Lebensperioden anführen, sie gehören gewissermaßen zu der Substanz seiner Gedankenwelt, die in dem Fluß der Erscheinung beharrt. Diese Grundauffassung der Einheit von Gott und Natur einerseits und von Ich und Natur andererseits ist charakteristisch für die Weltanschauungsform des objektiven Idealismus. In der Tat kann Goethe als besonders reiner Vertreter dieses Typus gelten. — Dilthey[8] charakterisiert diesen Zentralpunkt der Goetheschen Weltanschauung folgendermaßen:

„Die Natur war ihm ein Allebendiges, bedeutete ihm Kraft zur Gestaltung, wie er sie in sich selber als schaffende Fantasie erlebte. Und das war so von Jugend an und entwickelte sich nur mit der Zeit zu methodischem Bewußtsein und wissenschaftlicher Form. Denn wie sein gegenständliches Denken und künstlerisches Verhalten innerlichst verwandt waren, erblickte er überall und auf mannigfache Weise Gott, Natur, die Menschen in ihr und das Nachschaffen der göttlichen Welt als einen lebendigen Zusammenhang. Diese Anschauung war zuerst wie eingehüllt in dumpfes, mystisches, pantheistisches Gefühl und sie klärte sich dann auch in seinen philosophischen und naturwissenschaftlichen Studien."

Hier wird der Zusammenhang dieser metaphysischen Ueberzeugung mit der Methode Goethes, die Heinroth als „gegenständliches Denken" bezeichnete, dargetan. Goethe charakterisiert es im Anschluß an Heinroth zustimmend folgendermaßen: „Daß mein Denken sich von den Gegenständen nicht sondere; daß die Elemente der Gegenstände, die Anschauungen in dasselbe

7) 3, 106.
8) a.a.O. S. 245.

eingehen und von ihm auf das innigste durchdrungen werden, daß mein Anschauen selbst ein Denken, mein Denken ein Anschauen sei."[9] In diesem Zusammenhang äußert er höchst charakteristisch:[10] „Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, die er nur in sich und sich nur in ihr gewahr wird".[10] Damit wird die Erkenntnisweise umschrieben, die kennzeichnend für den objektiven Idealismus ist und die oben als „intellektuelle Anschauung", „Schau", „Intuition" bezeichnet wurde. Von hier aus war auch der starke Eindruck verständlich, den Goethe von Spinoza empfing. Trotzdem ist es aber nicht angängig, die Goethe'sche Auffassung als von Spinoza übernommen zu betrachten, denn einmal bildet sie den Kern der Goetheschen Anschauung, der durch seine ganze geistige Entwicklung hindurch konstant bleibt, ja sie ist geradezu bedingt durch seine physische Eigenart, und ferner entwickelt sich die Goethesche Methode an seinen naturwissenschaftlichen Studien in völlig eigenartiger Weise. Darauf ist hier nicht näher einzugehen. — Goethe spricht sich sowohl gegen den Empirismus, wie gegen den Rationalismus entschieden aus. „Seit ich von Ihnen weg bin, hat mich der böse Engel der Empirie anhaltend mit Fäusten geschlagen," schrieb er einmal am 14. 7. 98 an Schiller, und in einem Brief an Meyer (10. 9. 22) heißt es: „Die Wissenschaft, anstatt sich in die Mitte zu stellen zwischen Natur und Subjekt, geht darauf aus, sich an die Stelle der Natur zu setzen, und wird nach und nach so unbegreiflich als diese selbst." Goethe gehört also durchaus dem objektiven Idealismus zu. Wir erkennen hier wieder die glückliche Beziehung des Menschen Goethe zu den Tendenzen seiner Zeit, auf die schon oft hingewiesen worden ist. Wie die zeitgeschichtliche Entwicklung: Genieperiode-Klassik-Romantik zeitlich genau zusammenfällt mit Goethes Jünglingsjahren, Reifezeit und Alter, so stimmt auch der Kern seiner Geistigkeit durchaus überein mit dem Zentralgedanken der Zeit. Goethes Weltanschauung ist im höchsten Grade typisch für die irrationale Form des objektiven Idealismus, also grade für den Weltanschauungstypus, aus dem eigentlich der Geniegedanke entstand. Hier steht er im Gegensatz zu Schiller, der als Vertreter des personalen Idealismus der ungetrennten Lebenseinheit des genialen Menschen fern stand und daher nur durch

9) II. 11. S. 58.
10) II. 11. S. 59.

den Akt der Reflexion allein diesen Standpunkt nacherleben konnte. Diesen Gegensatz bringt Schiller zum Ausdruck, wenn er Goethe als naiven, sich als sentimentalischen Menschen bezeichnet, wobei er dann resigniert bekennt, daß die Naivität allein das Genie zum Genie mache.

2. Goethes Geniebegriff.

a) Der junge Goethe (1769—75).

Im folgenden werde ich die Abfolge der Erscheinungsformen des Goetheschen Geniebegriffs aufzeigen, wie sie in den verschiedenen Phasen seines Lebens sich darstellten. Dabei soll noch einmal daran erinnert werden, daß das Wort Genie um 1750 in Deutschland aufgenommen wurde, daß es 1760 durch Young und Hamann seine gesteigerte Bedeutung erhielt, die es erst geeignet machte zum Schlagwort der folgenden Generation. Erst 1770 gewann Goethe zu dieser seiner Generation die innere Beziehung, die in ihm selbst das Gefühl seiner Zugehörigkeit erweckte. Daß ihm in seiner Leipziger Zeit, in der seine dichterische Produktion durchaus konventionellen anakreontischen Charakter trug, die neuen Ideen noch ziemlich gleichgültig waren, beweist seine erste Aeußerung über „schöpferisches Genie", in einem Vers, in dem er die Lehren des Leipziger Professor Aesthetik Clodius verspottete:

„Du bäckst, was Gallier und Britten emsig suchen, mit schöpfrischem Genie originelle Kuchen".[1]

In diesem Vers liegt eine Anspielung auf das Ringen der französischen und englischen Aesthetik um den Geniebegriff, aus der man ersehen kann, daß Goethe diese Bemühungen kannte. Trotzdem scheint ihm die Sache noch fern zu liegen, er empfindet diese Gedanken als etwas durchaus Fremdländisches. Daneben steht eine Briefäußerung[2] an seine Schwester aus demselben Jahre: „Man lasse mich doch gehen, habe ich Genie, so werde ich Poete werden, und wenn mich kein Mensch verbessert, habe ich keines; so helfen alle Critickeh nichts" (11. 5. 1767). Hier ist Genie nichts weiter als Talent, Veranlagung, noch ohne jedes Pathos ausgesprochen. Auch das Wort selbst spielt noch keine entscheidende Rolle, so daß er in einer anderen, ebenfalls sehr vorsichtig gehalte-

1) 37, 58.
2) IV., 1, 89.

nen Aeußerung dafür „großer Geist" setzt: „Wenn man anders als große Geister denkt, so ist es gemeiniglich das Zeichen eines kleinen Geistes. Ich mag nicht gerne eins und das andere seyn. Ein großer Geist irrt sich so wie ein kleiner, jener, weil er keine Schranken kennt, und dieser, weil er seinen Horizont für die Welt nimmt" (An Friederike Oeser. 13. 2. 1769).[3]

Nun kommt Goethe nach Straßburg in den Kreis der „Stürmer und Dränger", wo besonders Herder eine entscheidende Einwirkung auf ihn ausübt, und nimmt deren Genieauffassung auf. Goethe charakterisiert später im 19. Buch von „Dichtung und Wahrheit" den Geniebegriff jeder Zeit sehr absprechend:[4] „Damals manifestierte sich's (das Genie) nur, indem es die vorhandenen Gesetze überschritt, die eingeführten Regeln umwarf und sich für grenzenlos erklärte". Und doch grenzt sich Goethe, der sich nun ganz erfüllen läßt von den neuen Gedanken, dem Kampf gegen die Konvention, der Hingabe an die Natur, der Verehrung für den frei schaffenden Genius, schon damals gegen den Ueberschwang ab, der nur überschäumende Gärung war, ohne Ziel, ohne innere Gerichtetheit. Darauf weist auch Gundolf[5] hin:

> „Von den Stürmern und Drängern hebt sich Goethe ab, nicht nur durch die unvergleichlich größere Fülle seines Genies und Stärke seines Charakters, sondern schon durch die Richtung seiner Bewegtheit — er dichtet, selbst in der Sturm- und Drangzeit, nie, wie die anderen um der Bewegtheit, um des Sturms und Drangs willen, sondern immer um den Gestaltungwillen. Bei jenen war Sturm und Drang das Ziel, bei ihm war es der Ausgangspunkt."

So ringt er um die Gestaltung des Problems, das für ihn im Mittelpunkt des eigenen Erlebens steht, des Gegensatzes, des titanischen, genialischen Ichs zur Welt. Es entstehen die Entwürfe zu seinem „Prometheus", „Mahomet", „Cäsar"; „Sokrates", „Götz", und „Faust", von denen nur die letzten beiden zu größerer Form gediehen. „Alles, was das Genie durch Charakter und Geist über die Menschen vermag, sollte dargestellt werden, und wie es dabei gewinnt und verliert", so schildert er in „Dichtung und Wahrheit"[6] die dichterische Absicht, die er im „Mahomet" zu gestalten gedachte. — Der

3) IV., 1, 199.
4) 29, 146.
5) Goethe, Berlin 1922, S. 107.
6) 28, 295.

Geniebegriff jener Zeit wird programmatisch ausgesprochen — wohl stark unter Herderschen Einfluß — in der Rede „Zum Schäkespears Tag" (1771), in manchen der Rezensionen für die „Frankfurter Gelehrten Anzeigen", besonders deutlich aber in dem Aufsatz „Von deutscher Baukunst" (1773), in dem er das Erlebnis der Gotik gestaltet. Wir treffen zunächst die typische Auffassung der Geniezeit: Originalität ist das Hauptkennzeichen des Genies. „Jedes große Genie hat seinen eigenen Gang, seinen eigenen Ausdruck, seinen eigenen Ton, sein eigenes System und sogar sein eigenes Kostüm... Ist aber jedes große Genie zugleich original, ... so ist das in Beziehung auf ihn nicht mehr Kontrast, und der Zuschauer muß seine Weise mit Ehrerbietigkeit betrachten, ohne sich unterfangen zu wollen, jeden Schritt desselben nach dem gemeinen Maßstabe zu beurteilen". (Rezension der Lavaterschen „Predigten über das Buch Jonas").[7] Noch prägnanter und geistvoller spricht er diesen Gedanken in einer anderen Rezension aus, wo er Genie bezeichnet als „Fähigkeit, neue große Ideen aus der Tiefe zu heben."[8] Nicht den Kunstlehren, sondern dem Ich und der „„Mutter Natur"[9] verdankt der geniale Künstler alles. Entscheidend ist die emotionale Grundlage des künstlerischen Schaffens. So sagt Franz im „Götz": „So fühl ich..., was den Dichter macht, ein volles ganz von einer Empfindung volles Herz".[10] „Am typischsten spricht sich der Geniebegriff auf jener Stufe in dem hymnischen Aufsatz: „„Von Deutscher Baukunst" aus: „Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Principien. Vor ihm mögen einzelne Menschen, einzelne Theile bearbeitet haben. Er ist der erste, aus dessen Seele die Teile, in ein ewiges Ganzes zusammengewachsen, hervortreten. Aber Schule und Principium fesselt alle Kraft der Erkenntnis und Thätigkeit. ..... Hat nicht der seinem Grab entsteigende Genius der Alten den deinen gefesselt, Welscher!... Er (der Genius) will auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröthe, emporgehoben und fortgerückt werden. Seine eigenen Kräfte sind's, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend wie der Löwe des Gebirges auseilt auf Raub".[11] Hier wird der

7) 37, 261.
8) 37, 279.
9) 37, 204.
10) 8, 50.
11) 37, 142, 141, 150 f.

Ausdruck Genius in allen möglichen Bedeutungen verwendet, als menschliches Genie des Künstlers und als göttlicher inspirierender Genius, den man anrufen kann. Dieses beständige Hinüberspielen in die mythologisch-religiöse Sphäre sahen wir bereits oben als kennzeichnend für eine besonders gefühlsmäßig gesteigerte Form des Geniegedankens. So auch bei Goethe etwa in der Renzension über die „Gedichte von einem polnischen Juden",[12] wo er den Genius betend beschwört: „Laß, o Genius unseres Vaterlandes, bald einen Jüngling aufblühen, ... Aber dann, o Genius!... usw.", oder in „Wanderers Sturmlied".[13]

„Wen du nicht verlässest, Genius,
Nicht der Regen, nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz.
Wen du nicht verlässest, Genius,
Wird dem Regengewölk
Wird dem Schloßensturm
Entgegensingen."

Schließlich findet diese Phase des Goetheschen Geniebegriffs noch einen sehr charakteristischen, abschließenden Niederschlag im „Werther":[14] „Folgt der Mensch (dem väterlichen Rate des ‚Philister'), so gibt's einen brauchbaren, jungen Menschen, und ich will selbst jedem Fürsten raten, ihn in ein Collegium zu setzen, nur mit seiner Liebe ist's am Ende, und wenn er ein Künstler ist mit seiner Kunst... O, meine Freunde! warum der Strom des Genies so selten ausbricht, so selten in hohem Fluten hereinbraust und eure staunende Seele erschüttert? — Lieben Freunde, da wohnen die gelassenen Herren auf beiden Seiten des Ufers, denen ihre Gartenhäuschen, Tulpenbeete und Krautfelder zu Grunde gehen würden, die daher in Zeiten mit Dämmen und Ableiten der künftig drohenden Gefahr abzuwehren wissen". Und er schildert schließlich die seelische Gesamtstimmung, aus der diese Genieauffassung erwächst: „War unser Umgang nicht ein ewiges Weben von der feinsten Empfindung, dem schärfsten Witze, dessen Modifikationen bis zur Unart alle mit dem Stempel des Genies bezeichnet waren?"[15] An dieser letzten Aeußerung erkennt man, daß der Ge-

12) 37, 223.
13) 2, 67.
14) 19, 18.
15) 19, 12 f.

niegedanke weit über den Rahmen des rein Aesthetischen hinausreicht und zum Prinzip des gesamten Lebens wird. In diesen Zusammenhang gehört auch schließlich noch die Aeußerung an Fritz Jacobi, die oben[16] angeführt worden ist, in der er geniale Kunstschöpfung als Reproduktion der äußeren Welt durch die innere bezeichnet.

Der Geniebegriff des jungen Goethe ist also der typische der Genieperiode. Produktivität und Gestalten aus der aufs höchste gesteigerten Empfindung heraus, sind die wichtigsten Merkmale. Dieser Geniegedanke wird aber nicht nur im Kunstschaffen geltend gemacht, sondern rückt in die Mitte der gesamten Lebensauffassung. Höchste, bis zur Selbstvergottung gesteigerte Subjektivität ist der seelische Grundzug des Menschen jener Zeit. In sich fühlt man die Quellen der Gott-Natur rauschen, daher ist die jeweilige Stimmung der eigenen Seele der maßgebende Rechtfertigungsgrund für das Handeln.

Es fehlt noch völlig das Bewußtsein einer dem Genie immanenten Gesetzlichkeit, das später bei Goethe die entscheidende Rolle spielt. Im Gegenteil werden alle objektiven Bindungen, vor allem natürlich die von außen, von den gesellschaftlichen Konventionen der „Philister" und von den Regeln der Kunstrichter herkommenden, entschieden abgelehnt.

b) Beruhigung und Klärung. (1780—90.)

Das Schlagwort von Goethes reiner Objektivität ist wie jede derartige Formulierung eine halbe Wahrheit. Im Gegenteil ist das ganze Goethesche Dasein durchaus subjektivistisch bestimmt und hat sich aus dem eigenen inneren Zentrum heraus entwickelt. Die reine Erfassung der Gegenständlichkeit beruht eben nur auf der so außerordentlich günstigen psychischen Veranlagung Goethes. Diese „Entwicklung aus dem inneren Zentrum heraus" — so formuliert es Simmel[17] — „bleibt ihm als die wesentlichste Lebensform bestehen, auch als die Subjektivität der Jugend, ihre Gerichtetheit auf die Vollendung des persönlichen Seins, längst einer rein objektivistischen Lebensbetrachtung, der Richtung auf Wissen und Behandlung der Dinge Platz gemacht hatte." So bleibt der Gedanke der freien Persönlichkeit, des Genies durch die ganze Entwicklung hindurch für Goethe wesentlich. Auch wenn jetzt das Pathos zurücktritt

16) S. 48 dieser Arbeit.
17) a.a.O. S. 3.

und einer ruhigeren und leidenschaftloseren Auffassung Platz macht. Einen frühesten Ansatz zur Ueberwindung des Genieüberschwanges kann man wohl in der leise selbstironischen Aeußerung, die sich in dem 1774 entworfenen Fragment vom „Ewigen Juden"[18] findet, erblicken:

„Genug, er war ein Original,
Und aus Originalität
er andern Narren gleichen tät."

Klarer noch tritt das Abrücken von dem übersteigerten Geniebegriff der ersten Periode in einem Brief an Lavater[19] (vom 24. 7. 1780) hervor: „Bei Gelegenheit von Wielands Oberon brauchst du das Wort Talent, als wenn es der Gegensatz von Genie wäre, wo nicht gar doch wenigstens etwas sehr subordiniertes. Wir sollten aber bedenken, daß das eigentliche Talent nichts sein kann als die Sprache des Genies." Lavater, dessen leidenschaftlicher, grenzenloser Geniebegriff vom Jahre 1778 oben dargestellt worden ist, verhält sich dieser Beschränkung des Genies gegenüber äußerst ablehnend. Er antwortet, daß Talent nur Leichtigkeit des Schaffens sei, während das „Genie macht, was niemand machen kann". „Alle Werke des Talentes erregen bewunderndes Wohlgefallen; Genie erweckt Ehrfurcht, erregt ein Gefühl, das der Anbetung nahekommt".[20] Noch entschiedener tritt der neue Standpunkt zu Tage in „Künstlers Apotheose" (1788), wo Goethe Bildung, Uebung und Schärfung der bewußten Denkkraft fordert zum Zustandekommen einer genialen Schöpfung:[21]

„Allein du übst die Hand,
du übst den Blick, nun üb auch den Verstand.
Dem glücklichsten Genie wird kaum einmal gelingen,
dich durch Natur und durch Instinct allein zum Ungemei-
Die Kunst bleibt Kunst! [nen aufzuschwingen."
Wer sie nicht durchgedacht,
der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts; eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen."

Hier wird die entschiedene Absage deutlich gegenüber dem Standpunkt, der nur Instinkt und Natur anerkannte. Auch das

18) 38, 56.
19) IV, 4, 259.
20) Vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 16, S. 125 ff.
21) 16, 154 f.

historische Element, das im Kampf gegen die Nachahmungslehre völlig über Bord geworfen worden war, kehrt nun langsam zurück. Bei einem Vortrag in der „Freitags-Gesellschaft", den Goethe 1794 hielt, erwähnt er die Auffassung, daß der Künstler in der Abgeschlossenheit seiner Werkstatt nur aus seinem angeborenen Genie heraus unsterbliche Werke schaffen könne und sagt demgegenüber:[22] „Es möchte dieses alles aber wohl nur Selbstbetrug sein: Denn was wären Dichter und bildende Künstler, wenn sie nicht die Werke aller Jahrhunderte und aller Nationen vor sich hätten". (Die Freitag-Gesellschaft, einleitender Vortrag am 9. 9. 1791.)

Zwei große dichterische Werke jener Zeit stehen mit diesem Problem in engstem Zusammenhange: „Tasso" und der „Wilhelm Meister". Im „Tasso" nimmt Goethe noch einmal die Problemstellung der Geniezeit auf, die schmerzhafte Spannung zwischen dem genialen Individuum und der harten objektiven Außenwelt. Wie Werther, so geht auch Tasso an diesem Gegensatz zu Grunde. Aber dieser Untergang trägt hier einen ganz anderen Charakter.[23] Gundolf[24] kennzeichnet die Wandlung, die zwischen beiden Werken liegt: „Zwischen dem „Werther" und dem „Tasso" liegt Goethes vertiefte Erkennung und Anerkennung der außerselbstischen Wirklichkeit als eines gesetzlichen, nicht nur mächtigen sondern auch gültigen, nicht nur seienden sondern auch sein sollenden Ganzen." Das ist das Entscheidende, daß Goethe sich zur Anerkennung des objektiven Gesetzesbegriffs gegenüber der reinen Subjektivität fortentwickelt hat. Hier sei erinnert an die Worte gegen die „Philister", die er 15 Jahre früher im „Werther" ausgesprochen hatte.[25] —

Dieses selbe Ringen um den Ausgleich der Subjekt—Objekt—Spannung findet sich im „Wilhelm Meister". Hier steht der Bildungsgedanke im Mittelpunkt, und zu dieser Problemstellung allein war es schon erforderlich, daß Goethe über die Auffassung des nur aus sich schaffenden Genius, für den bewußte Erziehung nicht nur überflüssig, sondern sogar schädlich ist, hinausgewachsen war. Daß dieser Gedanke aber nicht nur immanent dem Werke zu Grunde liegt, sondern

22) 42, II. S. 13 f.
23) Vgl. Gundolf, Goethe, S. 323 ff.
24) a.a.O. S. 325.
25) Vgl. S. 73 dieser Arbeit.

auch bewußt von Goethe wiederholt ausgesprochen wird, sei durch einige Stellen belegt, die sich beliebig vermehren ließen: „Aber es ist mit dieser Kunst (sein Glück zu gestalten) wie mit allem: nur die Fähigkeit dazu wird uns angeboren, sie will gelernt und sorgfältig ausgeübt sein".[26] „Denn Uebung und Gewohnheit müssen in jeder Kunst die Lücken ausfüllen, welche Genie und Laune so oft lassen würden."[27] „Das Erste und Letzte, Anfang und Ende möchte es (ein glückliches Naturell) wohl sein und bleiben; aber in der Mitte dürfte dem Künstler manches fehlen, wenn nicht Bildung das aus ihm macht, was er sein soll, und zwar frühe Bildung; denn vielleicht ist derjenige, dem man Genie zuschreibt, übler dran als der, der nur gewöhnliche Fähigkeiten besitzt; denn jener kann leicht verbildet und viel heftiger auf falsche Wege gestoßen werden, als dieser. — Aber ... wird das Genie sich nicht selbst rächen, die Wunden, die es sich geschlagen hat, selbst heilen? — Mit nichten ... oder wenigstens nur notdürftig; denn niemand glaube, die ersten Eindrücke der Jugend überwinden zu können".[28] „Es läßt sich nicht leicht denken und übersehen, was die Umstände für den Künstler tun müssen, und dann sind bei dem größten Genie, bei dem entschiedensten Talente noch immer die Forderungen unendlich, die er an sich selbst zu machen hat, unsäglich der Fleiß, der zu seiner Ausbildung nötig ist."[29] Eine völlige Umkehrung der früheren Auffassung bedeutet aber folgende Aeußerung: „Und wie ein geringer, aber richtiger Verstand mehr als ein verworrenes und ungeläutertes Genie zur Zufriedenheit anderer wirken kann, so erhub er mittelmäßige Talente durch die deutliche Einsicht, die er ihnen unmerklich verschaffte, zu einer bewunderungswürdigen Fähigkeit."[30]

c) Tendenz zur Rationalisierung. (1780—90).

Damit sind wir zu einer Auffassung gelangt, die für die nächste Phase charakteristisch ist und gewissermaßen das Umschlagen des Geniebegriffs des jungen Goethe in sein Gegenteil bedeutet. Im jetzt zu behandelnden Lebensabschnitt wird die bisherige Entwicklung noch weiter getrieben, so daß gerade-

26) 21, 109.
27) 22, 212.
28) 21, 190.
29) 23, 249.
30) 22, 121.

zu von einer gewissen Rationalisierung des Geniegedankens gesprochen werden kann. Die Rationalisierung ist aus mehreren Ursachen zu verstehen. Vor allem ist es die stärkere Beschäftigung mit naturwissenschaftlichen Fragen, die nach der italienischen Reise einsetzt, dann die tiefere Bekanntschaft mit Kant, dessen gerade für unseren Begriff so wichtige „Kritik der Urteilskraft" er noch im Erscheinungsjahre 1790 kennen lernte. Schließlich kommt noch die aus seinem jetzigen Standpunkt erklärliche Gegnerschaft zu manchen Tendenzen der Romantik, die ihn oft zu schärferer Formulierung bestimmt haben mag. Auch der geistige Austausch mit Schiller hat sich verschiedentlich auf unseren Gegenstand erstreckt, wie noch zu zeigen sein wird. Das ist um so wichtiger, als zunächst Goethe sich im wesentlichen für die naturphilosophischen, Schiller aber für die ästhetischen Partien, der „Kritik der Urteilskraft" interessiert hatte.

So kommt es, daß wir in der Folgezeit auf Aeußerungen stoßen wie diese: „und es läßt sich dieser Wirkung des menschlichen Geistes psychologisch nachkommen, ohne daß man nötig hätte, zu Wundern und seltsamen Wirkungen seine Zuflucht zu nehmen, wenn man Geduld genug besäße, den natürlichen Phänomenen zu folgen, deren Kenntnis uns die Wissenschaft anbietet."[31] Noch stärker tritt dieser Gesichtspunkt hervor in den Anmerkungen Goethes zu seiner Uebersetzung von Diderots Versuch über die Malerei:[32] „Und so gibt der Künstler dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete, zurück..... Soll dieses aber geschehen, so muß das Genie, der berufene Künstler nach Gesetzen, nach Regeln handeln, die ihm die Natur selbst vorschreibt, die ihr nicht widersprechen, die sein größter Reichtum sind, weil er dadurch sowohl den großen Reichtum der Natur als den Reichtum seines Gemüts beherrschen und brauchen lernt." Oder in folgender Aeußerung, die eine Kritik an der Weltanschauung seiner eigenen Jugend enthält: „Ist die Jugend bei einer mäßigen Portion Genie nicht schon aufgeblasen genug, schmeichelt sich nicht jeder so gern, ein unbedingter dem Individuo gemäßer, selbst ergriffener Weg sei der beste und führe am weitesten?"[33]

31) 41. II. 174 f.
32) 45, 201.
33) 45, 282 f.

„Welches Genie der Welt wird auf einmal, durch das bloße Anschauen der Natur, ohne Ueberlieferung, sich zu Proportionen entscheiden, die echten Formen ergreifen, den wahren Stil erwählen und sich selbst eine alles umfassende Methode erschaffen? Ein solches Kunstgenie ist ein leereres Traumbild als oben dein (Diderots) Jüngling, der, als ein Geschöpf von zwanzig Jahren, aus einem Erdenkloß entstünde und vollendete Glieder hätte, ohne sie jemals gebraucht zu haben."[34] „Freilich ist das Genie im allgemeinen zu Kunst, so wie im besonderen zu einem bestimmten Teile der Kunst unentbehrlich; wohl ist eine glückliche Disposition des Auges zur Empfänglichkeit für die Farben, ein gewisses Gefühl für die Harmonie derselben von Natur erforderlich; freilich muß das Genie sehen, betrachten, ausüben und durch sich selbst bestehen: Dagegen hat es Stunden genug, in denen es ein Bedürfnis fühlt, durch den Gedanken über die Erfahrung, ja, wenn man will, über sich selbst erhoben zu werden."[35] Diese Aeußerungen stehen — wie gesagt — in offenbarem Zusammenhange mit Goethes Naturstudien, die Hingabe an das Gegebene, Blick für das regelhafte Gesetzmäßige erforderte. So ist es klar, daß er auch dem Naturforscher Genie zuschrieb, und den Geniebegriff durchaus nicht wie Kant nur auf das Gebiet der schönen Kunst anwandte, daher bezeichnete er Kepler und Galilei als Genies,[36] setzt dem dichterischen das wissenschaftliche Genie gegenüber:

„Wird der Poet nur geboren? Der Philosoph wirds
nicht minder,
Alle Wahrheit zuletzt wird nur gebildet, geschaut"[37]

und charakterisiert den Typ des genialen Naturforschers: „Unter denen, welche die Naturwissenschaften bearbeiten, lassen sich vorzüglich zweierlei Arten von Menschen bemerken — die ersten genial, produktiv und gewaltsam bringen eine Welt aus sich selbst hervor, ohne viel zu fragen, ob sie mit der wirklichen übereinkommen werden. Gelingt es, daß dasjenige, was sich in ihm entwickelt, mit den Ideen des Weltgeistes zusammentrifft, so wurden Wahrheiten bekannt, wovor die Menschen erstaunen und wofür sie Jahrhunderte lang dankbar zu sein, Ursache haben. — Die von der zweiten Art geistreich, scharfsinnig, behutsam zeigen sich als gute Beobachter, sorg-

34) 45, 283 f.
35) 45, 290 f.
36) II., 3, 248.
37) 5, 1, 213.

fältige Experimentatoren, vorsichtige Sammler von Erfahrungen; aber die Wahrheiten, welche sie fördern, wie die Irrtümer, welche sie begehen, sind gering."[38] Hier ist ein tiefer Zusammenhang aller scheinbar so gegensätzlichen Aussprüche Goethes über das Genie sichtbar, der es einmal ganz auf Verstand und Befolgung äußerer Regeln und Gesetze, dann aber wieder auf Schaffen aus dem Unbewußten, Irrationalen heraus verwies. Es liegt im tiefsten Punkte der Goetheschen Metaphysik, die darum als Schlüssel zu dem in sich so widerspruchsvollen und verworrenen Labyrinth seines Geniebegriffs an den Anfang gestellt wurde. Uebereinstimmung mit dem die Natur durchwaltenden Weltgeist ist das entscheidende Kriterium für den Wert einer genialen Schöpfung. Dieser Glaube an die innerste Identität von Geist und Natur, von Seele und All ist der oberste Gesichtspunkt, unter dem sich alle scheinbar widerspruchsvollen Teile der Goetheschen Weltanschauung zum harmonischen Gebilde zusammenfügen. Mag die Betonung schwanken, zwischen selbstloser Hingabe ans Objekt und schöpferischer Tat aus den Quellen des rein Subjektiven nach der jeweiligen Stimmung Goethes, so werden sie auf höherer Stufe zur Einheit gebracht. An diesem Gesichtspunkt scheinen mir die meisten Bearbeiter dieses Problemzusammenhangs, die nur immer wieder auf das unendlich Widerspruchsvolle und Schwierige des Goetheschen Geniebegriffs hinweisen, vorbeizusehen. So stellt er das Wirken des Genies dem Genius der Natur gegenüber: „Sind wir imstande, mit dem Komplex von Geisteskräften, den man Genie zu nennen pflegt, der aber oft sehr zweideutige Wirkungen hervorbringt, dem gewissen und unzweideutigen Genie der hervorbringenden Natur entgegenzudrängen, könnten mehrere in einem Sinne auf den ungeheuren Gegenstand los wirken: so müßte denn doch etwas entstehen, dessen wir uns als Menschen zu erfreuen hätten."[39] Oder er äußert im Gespräch von seiner eigenen dichterischen Produktionsweise ausgehend: „Das Benutzen der Erlebnisse ist mir immer alles gewesen; das Erfinden aus der Luft, war nie meine Sache: Ich habe die Welt stets für genialer gehalten, als mein Genie."[40] Dieser Zusammenhang von Kunst und Natur ist bei Goethe wesentlich unterschieden von dem bloßen „Nachahmen

38) II, 4, 25 f.
39) II, 8, 74 f.
40) Gespräche herausg. v. Biedermann, I. Aufl. II, 292.

der Natur", wie es etwa Young forderte. Es ist nicht eine ästhetische Forderung, die eine neue „Richtung" inauguriert, sondern — nach Goethes Auffassung — die Erkenntnis einer Tatsache, die dem innersten Wesen der Welt zu Grunde liegt. Daher erhebt Goethe nach aller kritischen Einschränkung des Geniekultes den Geniegedanken wieder in die religiöse Sphäre. „Der herrliche Kirchengesang veni creator spiritus, ist ganz eigentlich ein Apell ans Genie, deswegen er auch geist- und kraftreiche Menschen gewaltig anspricht."[41]

d) Der alte Goethe. (1810—32).

Damit hat Goethe die ganze Weite des Geniegedankens durchmessen von der leidenschaftlichsten bis zur kühlsten Fassung, von der ungebundensten Subjektivität bis zur Anerkennung einer inneren Gesetzlichkeit des Daseins. Alles, was er nun noch sagt, kann keine sachliche Bereicherung mehr bringen, obwohl er den Gegenstand in immer klareren, tieferen und geistvolleren Formulierungen ausspricht. Bis in die letzten Tage seines Lebens beschäftigt ihn diese Idee, die sein eigentlicher Lebensgedanke war,[42] und es ist der Behauptung Chamberlains[43] entschieden entgegenzutreten, „daß der Ausdruck „„Genie" nicht zu dem individuellen Wortschatz Goethes gehört" und „„äußerst selten in einem prägnanten Sinne", damit es „Gefäß für eine neue auferbauende Idee werde", gebraucht wird. Hier vergewaltigt Chamberlain, wie so oft, weil seine eigene an Goethe herangetragenen Genieauffassung sich aus dessen Anschauung nicht ohne Zwang ableiten läßt. Die Tendenz der letzten zwanzig Lebensjahre Goethes ist in bezug auf unseren Gegenstand eine rückläufige, die wieder zum unbewußten Schöpfertum hindrängt. Das setzt schon auf den Höhepunkt seiner naturwissenschaftlichen Studien ein, bei denen sich seine Methode vom Vorwiegen des Diskursiv-Rationalen zum reinen Schauen entwickelt. Wir können diesen Vorgang deutlich in der Farbenlehre (1810) erkennen, aus der ich nur zwei Beispiele herausgreife: „So hat die Vernunft und das ihr verwandte Gewissen eine ungeheure Autorität, weil sie unergründlich sind; ingleichen das, was wir mit dem Namen

41) 42, II, 129.
42) Vgl. Hildebrandt im „Deutschen Wörterbuch" IV. Bd., 1. Abt. II. Tl. Sp. 3440.
43) Goethe, München 1921, 3. Aufl., S. 675.

Genie bezeichnen. Dagegen kann man dem Verstand gar keine Autorität zuschreiben; denn er bringt nur immer seinesgleichen hervor, so wie dann offenbar aller Verstandesunterricht zur Anarchie führt."[44] „Denn das Kunstwerk soll aus dem Genie entspringen, der Künstler soll Gehalt und Form aus der Tiefe seines eigenen Wesens hervorrufen, sich gegen den Stoff beherrschend verhalten und sich der äußeren Einflüsse nur zu seiner Ausbildung bedienen."[45]

Diese reine Auffassung des Objektes, zu der Goethe eine ganz unvergleichliche Begabung besaß, die sich in seinen naturwissenschaftlichen Studien noch stärker herausbildete, sieht Goethe auch als Kennzeichen des genialen Schaffens an. „Das erste und letzte, was vom Genie gefordert wird, ist Wahrheitsliebe."[46] — „Ich lasse die Gegenstände ruhig auf mich einwirken, beobachte dann diese Wirkung und bemühe mich, sie treu und unverfälscht wiederzugeben; dies ist das ganze Geheimnis, was man Genialität zu nennen beliebt".[47] „Es sind eigentlich, was wir in den wissenschaftlichen und poetischen Angelegenheiten Aperçus nennen; das Gewahrwerden einer großen Maxime, welches immer eine genialische Geistesoperation ist; man kommt durch Anschauen dazu, weder durch Nachdenken, noch durch Lehre oder Ueberlieferung."[48] So erfaßt er wissenschaftlich wie künstlerisch den Zusammenhang der Dinge als Ganzheit, und Wissenschaft und Kunst nähern sich sehr an, wie das bei Denkern des objektiv-idealistischen Typus häufig der Fall ist. „Kehren wir nun zur Vergleichung der Kunst und Wissenschaft zurück, so begegnen wir folgender Betrachtung: Da im Wissen sowohl als in der Reflexion kein ganzes zusammengebracht werden kann, weil jener das Innere, dieser das Aeußere fehlt, so müssen wir uns die Wissenschaft nothwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgend eine Art von Ganzheit erwarten".[49] Damit verstärkt sich vorübergehenden rationalen Auffassungen gegenüber der Faktor des unbewußten Produzierens wieder." „Dem Genie ist nichts vorschreiben, es läuft glücklich wie ein Nachtwandler über die scharfen Gipfelrücken weg, von denen die wache Mit-

44) II., 3, 145.
45) II., 1, 373.
46) 42, II, 162.
47) Gespräche, 1. Auflage, Bd. 8, S. 199.
48) 29, 28.
49) II, 3, 121.

telmäßigkeit beim ersten Versuche herunterplumpt."[50] Die Bewußtheit wird eingeschränkt, aber natürlich nie wieder ganz aufgegeben, was einen Rückfall in die Auffassung der Genieperiode bedeutet hätte. „Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form, den Stoff gibt ihm die Welt nur allzu freigiebig, der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern; bewußtlos begegnen beide einander und zuletzt weiß man nicht, wem eigentlich der Reichtum angehöre. Aber die Form, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht sein, und hier wird Besonnenheit gefordert, daß Form, Stoff und Gehalt sich zu einanderschicken, sich in einander fügen, sich einander durchdringen.[51] In dieser schauenden Erfassung offenbart sich ihm „die höhere innere Form": „Das lebhafte poetische Anschauen eines beschränkten Zustandes erhebt ein Einzelnes zum zwar begrenzten, doch uneingeschränkten All, so daß wir im kleinen Raume die ganze Welt zu sehen glauben."[52] Diesem Gesetz ordnet sich das Genie willig unter. „Was uns aber zu strengen Forderungen, zu entschiedenen Gesetzen am meisten berechtigt, ist, daß gerade das Genie das angeborene Talent sie am ersten begreift, ihnen den willigsten Gehorsam leistet."[53] Diesen Gedanken spricht Goethe auch in „Dichtung und Wahrheit" aus, sichtlich unter dem Eindrucke der oben erwähnten Definition Kants, als er rückschauend die Genieperiode charakterisiert: „„Es war noch lange hin bis zu der Zeit, wo ausgesprochen werden konnte: Daß Genie diejenige Kraft des Menschen sei, welche durch Handeln und Tun, Gesetz und Regel gibt."[54] Dieses Handeln nach immanenter Gesetzlichkeit nimmt Goethe auch für sich in Anspruch: „Mein ganzes inneres Wirken erwies sich als eine lebendige Heuristik, welche, eine unbekannte geahnte Regel anerkennen, solche in der Außenwelt zu finden und in der Außenwelt einzuführen trachtete. — Es gibt eine Zenthusiastische Reflexion, die von dem größten Werth ist, wenn man sich von ihr nur nicht hinreißen läßt."[55] Aber nicht nur die Gesetzlichkeit, die der gegenwärtigen Welt zu Grunde liegt, sondern auch die, die sich in der historischen Entwicklung

50) 45, 188.
51) 7, 100.
52) 40, 356.
53) 25, I, 10.
54) 29, 146.
55) 42, II, 153 f.

der Menschheit ausspricht, die Bedeutsamkeit der Tradition erkennt Goethe jetzt an. „Im Grunde aber sind wir alle collective Wesen, wir mögen uns stellen wie wir wollen, denn wie Weniges haben und sind wir, das wir im reinsten Sinne unser Eigentum nennen! Wir müssen alle empfangen und lernen, sowohl von denen, die vor uns waren, als von denen, die mit uns sind. Selbst das größte Genie würde nicht weit kommen, wenn es alles seinem eigenen Innern verdanken wollte. Das begreifen aber viele sehr gute Menschen nicht und tappen mit ihren Träumen von Originalität ein halbes Leben im Dunkeln."[56] — „Was bin ich denn selbst? was habe ich geleistet, alles was ich gesehen, gehört und beobachtet, habe ich gesammelt und ausgenutzt. Meine Werke sind von unzähligen verschiedenen Individuen genährt worden, von Ignoranten und Weisen, Leuten von Geist und Dummköpfen; die Kindheit, das reife und das Greisenalter haben mir ihre Gedanken entgegengebracht, ihre Fähigkeit, Hoffnungen und Lebensansichten; ich habe oft geerntet, was andere gesät haben, mein Werk ist das eines Collectiv-Wesens, das den Namen Goethe trägt."[57] Diesen tiefsten Zusammenhang von Gesetzlichkeit und Subjektivität empfindet Goethe als „magisch", und „dämonisch". „Jedes Talent, das sich auf eine entschiedene Naturanlage gründet, scheint uns etwas Magisches zu haben, weil wir weder es selbst, noch seine Wirkungen einem Begriffe unterordnen können."[58] „Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze, aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot."[59] (Ueber Mozarts Don Juan.) Fünf Tage vor seinem Tode faßt er in seinem letzten Briefe an Wilhelm von Humboldt noch einmal, wie in einem abschließenden Bekenntnis seines Lebensgedankens, seine Auffassung vom Genie zusammen, sie sei auch hier das letzte Wort: „Zu jedem Thun, daher zu jedem Talent, wird ein Angebornes gefordert, das von selbst wirkt und die nöthigen Anlagen unbewußt mit sich führt, deswegen

56) An Eckermann, 17. 2. 1832.
57) Unterh. m. Soret, hg. v. Burchhardt, Weimar, 1905, S. 146.
58) 25, 104.
59) An Eckermann, 20. 6. 1831.

auch so geradehin fortwirkt, daß, ob es gleich die Regel in sich hat, es doch zuletzt ziel- und zwecklos ablaufen kann. Je früher der Mensch gewahr wird, daß es ein Handwerk, daß es eine Kunst gibt, die ihm zur geregelten Steigerung seiner natürlichen Anlagen verhelfen, desto glücklicher ist er, was er auch von außen empfange, schadet seiner angeborenen Individualität nichts. Das beste Genie ist das, welches alles in sich aufnimmt, sich alles zuzueignen weiß, ohne daß es der eigentlichen Grundbestimmung demjenigen, was man Charakter nennt, im mindesten Eintrag thue, viel mehr solches noch erst recht erhebe und durchaus nach Möglichkeit befähige. Hier treten nun die mannigfaltigen Bezüge ein, zwischen dem Bewußten und Unbewußten. Denke man sich ein musikalisches Talent, das eine bedeutende Partitur aufstellen soll: Bewußtsein und Bewußtlosigkeit werden sich verhalten wie Zettel und Einschlag, ein Gleichnis, das ich so gern brauche. Die Organe des Menschen, durch Uebung, Lehre, Nachdenken, Gelingen, Mißlingen. Förderniß und Widerstand und immer wieder Nachdenken, verknüpfen ohne Bewußtsein in einer freien Tätigkeit das Erworbene mit dem Angeborenen, so daß es eine Einheit hervorbringt, welche die Welt in Erstaunen setzt."[60]

60) IV. 49. 281 ff.

Lebenslauf.

Am 16. Dezember 1902 wurde ich in Köln am Rhein als Sohn des jetzigen Ministerialrates Ernst Bauerhorst geboren. Ich besuchte das Friedrichs-Gymnasium zu Frankfurt a. O., das Städtische Realgymnasium zu Düsseldorf und das Annen-Realgymnasium zu Dresden, wo ich Ostern 1922 die Reifeprüfung bestand. Nach zweieinhalbjähriger Tätigkeit im Buchhandel studierte ich Deutsch, Englisch, Geschichte und Philosophie an der Technischen Hochschule in Dresden und den Universitäten Leipzig, Berlin und Breslau. Meine Lehrer waren die Herren Professoren Brandl, Brecht, Breysig, Dessoir, Dibelius, Drescher †, Driesch, Förster, Groethuysen, Herrmann, Hönigswald, Horn, Janentzky, Kafka, Kähler, W. Köhler, Kornemann, Kühnemann, Litt, H. Maier, Meinecke, Merker, Neckel, Friedr. Neumann, Petersen, Reincke-Bloch †, Roethe †, Siebs, Spranger, Volkelt, Wertheimer, Witkowski.

Ihnen spreche ich an dieser Stelle meinen Dank aus.

Kurt Bauerhorst.